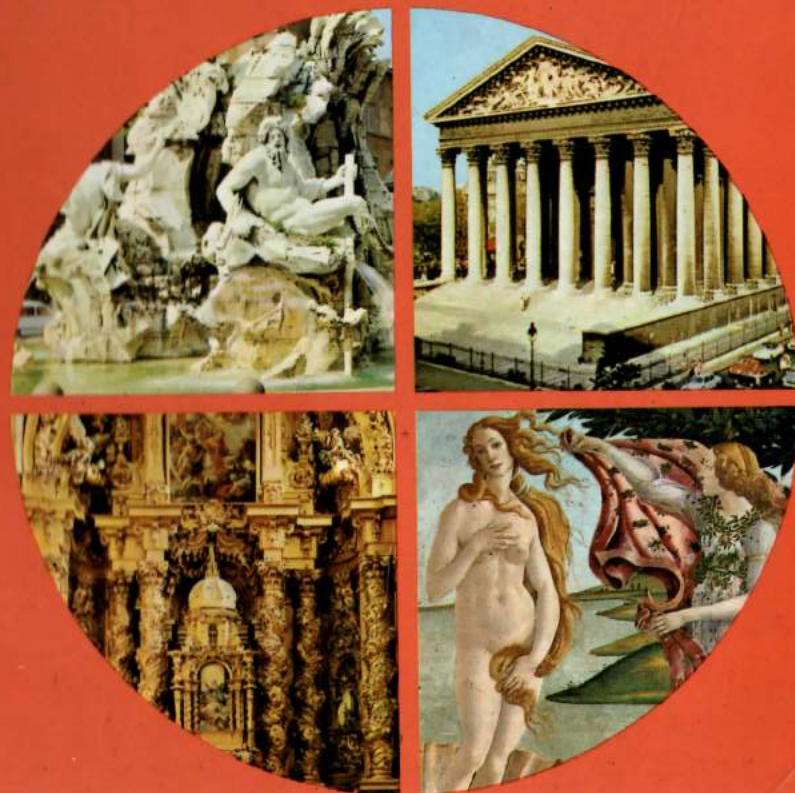


J. BASSEGODA NONELL.

ATLAS DE HISTÓRIA DA ARTE

ATLAS DE HISTÓRIA DA ARTE

J. Bassegoda Nonell



Tradução direta da primeira edição espanhola de
MARIA TRAVASSOS ROMANO
Professôra diplomada pelo Colégio Notre Dame de Sion,
do Rio de Janeiro

29/06/95 709
N 8120 ou 3 ed.
ex. 1
É UMA EXCLUSIVA DE

56709

Anita



EDIÇÃO ESPECIAL REVISADA PARA
LIVRO IBERO-AMERICANO, LTDA.
RIO DE JANEIRO



ISBN: 84-7093-148-2

Depósito Legal: B-20855-80

3.ª EDICION PORTUGUESA

© EDICIONES JOVER, S.A.
1980

G. Renacimiento - Avda. Cataluña, 31 - Sta. Coloma de Gramenet

R25
L.A.M.C.
BIBLIOTECA

PRÓLOGO

A História da Arte é a história daquilo que de mais belo produziu o homem. A contemplação desta história, de modo ordenado, é mais uma satisfação do espírito do que um trabalho meramente cultural.

A imensidão do campo artístico, que valoriza e dignifica o homem, que, por outro lado, é capaz de tantas brutalidades, obriga-nos a restringir, enormemente, o conteúdo de uma obra de divulgação como a que ora apresentamos ao leitor. Para se evitar que o critério restritivo possa empanar a visão de conjunto da arte cuidamos que uma estudada seleção facilitasse o panorama geral da história da arte, de modo satisfatório, sem esquecer artista algum de primeira grandeza como também nenhuma obra imortal.

Além da escolha de ilustrações com seus respectivos comentários, este livro, em cada um de seus capítulos, foi escrito com o intuito de ser um roteiro geral de cada escola artística e de cada momento histórico. Em breves mas substanciais linhas — assim esperamos — é exposta a razão de ser de cada época, para depois passarmos à discrição e ao comentário das obras.

Espera o autor que a leitura de seu livro sirva para abrir as portas a um conhecimento sumário da história da arte, suficiente, sem dúvida, para despertar o interesse e o desejo de aumentar esse pequeno cabedal através de outras obras maiores.

É fundamental que esta primeira impressão seja realmente positiva, porquanto uma exposição errônea, de nossa parte, poderia fechar as ditas portas em vez de abri-las.

Visando uma boa primeira impressão, esforçou-se o autor no interesse de seus leitores e em vista do profundo respeito e amor que sente pela arte.

O AUTOR



PRÉ-HISTÓRIA

Paradoxalmente, a arte pré-histórica se oferece ao século XX como uma arte plenamente moderna. As formas rotundas de sua arquitetura, que permanecem até hoje graças ao seu tamanho colossal e a sua pétrea solidez, a simplicidade e o abstracionismo de sua escultura ou o expressionismo de sua pintura têm vigência na hora presente. Tem-na porque a Pré-história não conheceu decadência. Foi o mais longo período da vida humana sobre a Terra, tendo sido também uma constante superação de dificuldades, um avançar a novas conquistas sem possibilidade de retrocesso, o que lhe teria sido fatal.

Fôra lenta a evolução, lentíssima, mas produziu tão excelente resultado artístico como o melhor de qualquer outra época histórica.

Ignorada até o século passado, a arte pré-histórica chegou até nós reduzida a uma expressão mínima, suficiente, no entanto, para poder traçar seu processo em linhas gerais.

Sua arquitetura, a mais tardia das artes pré-históricas, só apareceu depois que o homem, abandonando a árvore e a caverna, aprendeu a viver em uma casa. Serão as cabanas e as palafitas as primeiras moradias de que se tem notícia, através de escassos vestígios; *terramari* italianas, ou equivalentes entre os povos primitivos atuais.

Já no início sentiu o homem que a casa não era suficiente para seu espírito e que iria precisar do monumento, a arquitetura da mente, e da tumba, a arquitetura da morte.

Com a paciência e o suor de legiões de homens fincaram-se no solo de toda Europa enormes monólitos, de até 20 metros de altura, no intuito de se perpetuar a memória invocando-se divindades estranhas e obscuras magias. Quando estes monólitos se agrupam em forma de círculos ou de linhas retas, vemos, por seus nomes bretões (*menir, cromlech*), o sentido do templo organizado segundo um projeto que, em alguns casos, como em Stonehenge (fig. 1), denuncia-se a prática do culto ao Sol.

A arquitetura mortuária se perpetuou nos *dólmenes* (fig. 2), simples estruturas com pórticos, construídas com pedras verticais que sustentam um teto formado de outra pedra horizontal. Na maioria das vezes estas construções se achavam cobertas de terra, à maneira de túmulos, e que, em época posterior, se complicaram, formando cavernas compostas por um grande corredor

com pórticos e por uma sala funerária circular coberta com abóbodas obtidas pelas sucessivas saliências das fileiras de pedra. Desde a Espanha até a Rússia encontram-se grandes *dólmenes*, enquanto que em Portugal, assim como no sul da Espanha, como, por exemplo, em Antequera, encontram-se os exemplos mais notáveis de covas.

Posterior a esta cultura, a mediterrânea insular, especialmente em Menorca, Malta e Cerdinha, apresenta as *navetas* (fig. 3), túmulos de pedra de dois pavimentos; os templos de curiosa forma oval, os *talaiots* e os *nuraghi*, ou grandes torres de forma cônica que têm uma original semelhança com os *brochs* escoceses.

Na escultura, o artista pré-histórico invoca as forças ocultas protetoras da fecundidade (tanto animal como vegetal) e da caça.

As pequenas «venus» esteatopígicas de Willendorf, Savignano, Lespugue, Laussel (fig. 4) são como pétreas orações, mudas, íntimas, secretas e mesmo um pouco inconfessáveis.

A par disso, nas representações animais o realismo é patente. O artista observa pacientemente, isto é, com a grande virtude da Pré-história, os movimentos dos animais e os reproduz de maneira engenhosa sobre pedras cuja forma lhe sugere aqueles movimentos (mamut de Predmost, Moravia) ou sobre massas argilosas, como em Tuc d'Audoubert (Ariège) (fig. 5), ou no interior das cavernas onde, na penumbra, pensa vislumbrar as formas dos animais movendo-se em grupos (Cap Blanc, Dordogne).

Na pintura acontecerá o mesmo, e embora os maravilhosos afrescos da escola cantábrica (Altamira, Puente Viesgo, etc.) tenham reproduzido vivamente as figuras dos animais cuja caça era usual (fig. 6), na escola levantina espanhola (Cogul, Pinatada, Morella) ou na norte-africana de Tassili, o homem aparece somente em esquema, como um símbolo matemático fruto de sua inteligência superior, e geralmente em uma só cor.

O descobrimento do uso dos metais e da cerâmica abrirá vasto campo às artes menores, antes restritas apenas às toscas pedras da era Paleolítica, ou pedras polidas, tochas, facas e pontas de flecha da Neolítica.

As culturas de Hallstatt e de La Tène abriram caminho à arte chamada céltica, cujo trabalho, de decorações retilíneas no primeiro caso, e curvilíneas no segundo, obteve resultados de grande interesse (escudo de Battersea).

PALEOLÍTICO, NEOLÍTICO E IDADE DOS METAIS



Fig. 1. - Construções pré-históricas de Stonehenge (Inglaterra).



Fig. 2. - Dólmen de Bisceglie (Itália).



Fig. 3. - Construção megalítica chamada "naveta d'Es Tudons" (Menorca).



Fig. 4. - A "Vênus" de Laussel (França).



Fig. 5. - Bisões modelados em argila, de Tuc d'Audoubert (França).



Fig. 6. - Bisão da cova de Altamira (Espanha).

IDADE ANTIGA

MESOPOTÂMIA

As primeiras civilizações de que se tem notícia na História, ou seja as que deixaram documentos escritos, localizam-se na zona chamada do «Fértil Crescente», ou seja no Levante mediterrâneo, desde o Egito até Anatólia. Nesta região distinguem-se duas zonas, banhadas uma pelos rios Tigre e Eufrates e a outra pelo Nilo. Ali iniciam-se os impérios agrícolas, ou seja as primeiras grandes organizações políticas que se fundamentam na agricultura, que era ainda desconhecida na Pré-história. O império agrícola da Mesopotâmia, que se inicia no quinto milênio antes de Cristo, dá lugar a uma série de dominações de diferentes povos, que é a causa da variedade de raças que se encontra naquela região.

Depois de um período proto-histórico de cidades-estados, forma-se o primeiro Império sumério, que, como os demais, subsistirá pelo cultivo da terra e a organização militar e religiosa, esta última baseada no terror das horribes divindades que deviam ser aplacadas por sacrifícios, quando se manifestavam através dos fenômenos naturais prejudiciais ao homem. O rei tinha poder supremo e os sacerdotes, que se dedicavam também à astrologia, dominavam o povo com uma religião inclemente e cruel.

Todas as manifestações da arte encontram-se neste império que se inicia, cronologicamente, com o período Pré-sumério (5000-2800 a. C.): datam desta época os mais antigos templos construídos com tijolos, o principal material na Mesopotâmia, onde a pedra é escassa; são desta época também a cerâmica de Susa e os ídolos de barro (fig. 1), simples, porém fortemente expressivos.

O primeiro Império sumério (2800-2500) localiza-se em Ur, onde aparecem os famosos *zigurats*, monumentos escalonados que possuem um pedestal e uma escada por onde o deus é chamado à descer a terra. Desta época procedem numerosas esculturas (fig. 2), como a *estrêla dos abutres*, onde aparecem, em baixo relevo, as perspectivas convencionais sumérias, num impressionante desfile de guerreiros que calcam aos pés seus inimigos derrotados. Enquanto que o chamado *estandarte de Ur* mostra a tranqüila cena de um banquete real, amenizado com músicas e cantos.

Entre 2500 e 2300 os sumérios, de origem camita, são submetidos aos semitas, chefiados por Sargão I. Esta é a primeira das grandes mudanças raciais no poder. O Império acádio entra na história da Arte especialmente com a *estrêla de Naram-Sin* (fig. 3), que supera definitivamente os problemas da perspectiva, e onde se reflete com perfeição a impressão de movimento ascendente e um sinal de vitória. Novamente os sumérios dominam o país, entre 2300 e 2100; constroem suntuosos palácios e deixam um testemunho de sua capacidade artística nas inúmeras estátuas de Gudea, *patesi* ou governador de Lagash (fig. 4), esculpidas em pedra negra, o que as torna mais valiosas, representando o *patesi* em atitude de oração, em majestosa imobilidade e tremenda força interior.

Babilônia, uma das cidades submetidas em época anterior, consegue a hegemonia, voltando assim os semitas a chefiar a Mesopotâmia (2100-1600). Datam desta época a *estrêla do rei Hamurabi* (Louvre), uma das tentativas de coligação de leis mais antigas da História, e as pinturas do palácio de Mari.

A história da Mesopotâmia está narrada na curiosa escrita cuneiforme (semelhante a pegadas de pássaros sobre o limo) em tabuinhas de barro que conservam o texto depois da cozedura.

São de época elamita os *kudurrus*, ou sejam pequenas pedras esculpidas onde se consignavam propriedades e, do mesmo modo, ofertas de terras ao templo.

Surge do norte da Mesopotâmia um novo poder, o assírio, originado em Asur, Nimrud e Korsabad (1100-612). É este o mais forte e cruel dos impérios, do qual se conservam majestosas ruínas do palácio de Korsabad, vasta região de 30 hectares, onde se misturam as fortificações com o zigurat real e as grandiosas salas de recepção. Todo ele, com gigantescos muros elevados e portas protegidas pelos *lamassus*, ou gênios alados (fig. 5), constituídos de cabeça humana, corpo de touro ou de leão e grandes asas pontiagudas, cuja missão era espantar os maus espíritos.

Os relevos do palácio de Nínive, que descrevem as caçadas de Asurnasirpal (fig. 6), apesar de retomarem temas antigos encerram em seus relevos toda a delicadeza de que é capaz a imaginação artística do Oriente Médio.

O último império babilônico nos deixou a *porta de Ishtar*, recoberta de tijolos vitrificados de cores violentas.

MESOPOTÂMIA



Fig. 1. - Ídolo feminino de Ur (Irã).



Fig. 2. - Tábua votiva de Ur (Irã).



Fig. 3. - Estrêla triunfal de Naram-Sin, de Susa (Irã).



Fig. 4. - Estátua de Gudea I, de Telo (Irã).



Fig. 5. - Gênio alado (lamassus) do palácio de Korsabad (Irã).



Fig. 6. - Relêvo de Asurnasirpal caçando leões Nínive (Irã).

EGITO

O chamado grande império agrícola se desenvolveu no Egito, ao longo do leito do rio Nilo.

A sujeição às periódicas cheias do rio, que fertilizam as terras de cultivo; as condições climatológicas e o isolamento do país, cercado por dois desertos, determinam as características especiais da mentalidade e da arte dos egípcios. Somente uma férrea organização, centralizada no faraó, rei do alto e baixo Egito, permite ordenar de modo harmonioso os diversos cultivos. O sol, elemento preponderante do clima egípcio, é reconhecido como suprema divindade, inspirador da crença no além, fundamento da arte funerária dos faraós.

O isolamento do país em relação ao resto do mundo, e sua uniformidade racial, justificam a continuidade de uma escola artística que sobrevive três mil anos.

Desde os últimos tempos pré-históricos até a primeira dinastia sucedem-se dois milênios (5000-3000) de progresso lento, que alcançam já resultados artísticos notáveis, como a *paleta dos touros* (Louvre), baixo relevo cuja técnica se propagará ao longo de toda a história egípcia. A divisão desta história em 30 dinastias deve-se a um sacerdote da época tolemaica, chamado Manetón, que assim classificou as dinastias numa tentativa audaciosa de cronologia. O período tinita (I e II dinastias), cuja capital é Tinis, produziu muitas obras artísticas, como a *paleta de Narmer* (museu do Cairo), onde já aparecem definidas as convenções egípcias do baixo relevo, que tão fortemente caracterizam a arte dos faraós. As figuras são apresentadas de perfil, com o olho e os ombros de frente, e as pernas afastadas, dando idéia de movimento. A escrita hieroglífica contribui, com o encanto e a esquematização de seus traços, para embelezar ainda mais o mistério dos baixos relevos, cheios de delicadeza, mesmo quando representam cenas cruéis.

O Antigo Império abrange mais ou menos 500 anos, contidos no segundo milênio, compreendendo a III e a IV dinastias. A arquitetura fúnebre tem neste período sua mais perfeita apresentação. A *pirâmide*, derivada da *mastaba*, ou seja um túmulo de formato de trapézio sobre uma câmara subterrânea na qual está o sarcófago, adotou primeiramente formas diversas. Temos como exemplo a de Sakkara (fig. 1), que é o túmulo de rei Zoser, de formato escalonado e belas proporções,

apesar de seu tamanho exagerado, e rodeado de um templo, obra do arquiteto Imhotep, que conseguiu novos efeitos de luz e sombra pela decoração dos muros com pilastras encostadas. A perfeição deste tipo de monumentos foi obtida no conjunto de Gizé, onde as três tumbas reais de Keops, Kefren e Micerino reduzem-se a uma simples forma de pirâmide de base quadrangular, símbolo do deus solar Rá, que ocupa o vértice, donde partem os raios que envolvem o corpo do faraó, cuidadosamente oculto e embalsamado, o qual continua «vivo» em união com a divindade.

Junto às pirâmides da IV dinastia, a esfinge de Gizé permanece contemplando impassível a eternidade (fig. 2). Misterioso monumento de data incerta. Desbastado inteiramente na penha, com exceção dos braços, que são de silhar, constitui um símbolo da arte egípcia, com a face voltada para o infinito, a serenidade, a imobilidade e a solidez.

A escultura do Antigo Império (fig. 3) está a altura de sua arquitetura; temos como exemplo as figuras de Rahotep e Nofret (Cairo), tão vivas e delicadas na rigidez imposta por sua atitude de oração.

Na pintura o afresco das ocas de Medum (Cairo), de extrema simplicidade e realismo, demonstra as possibilidades da arte egípcia quando, em pequeninos detalhes, se libera da rigidez habitual. A maturidade deste período está resumida na estátua sedente, em pedra esverdeada, de Sesotris III, de aspecto grave e humano. A Segunda Idade Média separa o Império Médio do Novo (XVII-XXII dinastias); alcança a arte neste período sua máxima maturidade. O templo fúnebre da rainha Hatseput, em Deir-el-Bahari, é um conjunto de pórticos e terraços, unidos por suaves rampas, que conduzem ao centro da base de uma gigantesca rocha, que forma parte do monumento. Os templos de Karnak (fig. 4) e Luxor, com seus grupos de colunas e seus pátios amplos, definem a grandeza de uma religião, terrível por sua gravidade e dimensão, porém sensível e capaz de dar proporção à arquitetura.

As pinturas murais dos túmulos de Tebas (fig. 5) resumem amorosa e detalhadamente a vida cotidiana do Egito e contrastam com a riqueza e luxo do túmulo de Tutankhamon e o egocentrismo do túmulo subterrâneo de Ramsés II em Abu-Simbel (fig. 6), início de uma decadência que dará frutos notáveis entre os persas, gregos e romanos.

EGITO



Fig. 1. — Pirâmide escalonada de Sakkara (Egito).

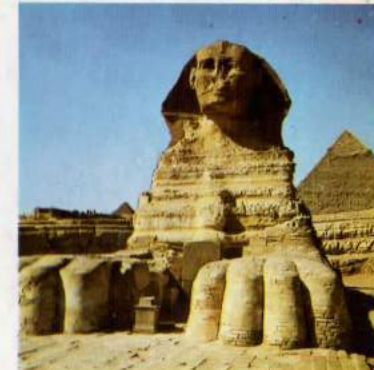


Fig. 2. — A esfinge de Gizé. (Egito).



Fig. 3. — Estátua policromada da rainha Nofret (Egito).

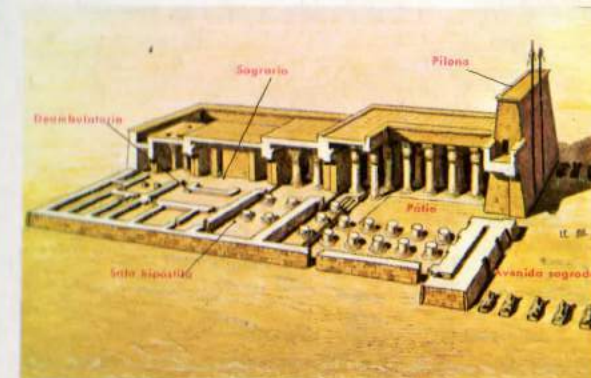


Fig. 4. — Perspectiva estrutural do templo de Karnak (Egito).



Fig. 5. — Pintura mural da tumba de Userath (Egito).

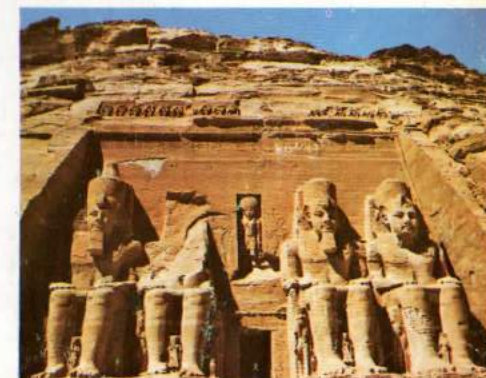


Fig. 6. — Templo de Abu Simbel (Egito).

ARTE MEDITERRÂNEA: MINÓICA E MICÊNICA

Entre a arte pré-histórica e a dos impérios agrários desenvolve-se uma nova civilização que, embora tendo pontos comuns com as precedentes, se caracterizará até dar origem à arte mediterrânea, que dá início, por sua vez, ao esplendor grego.

O mar Mediterrâneo é como ampla via de comunicação entre as costas continentais e as de suas ilhas. Sua arte será principalmente uma arte de movimento: dinâmica, inteligente e engenhosa. Não se deixará tentar pelo monumentalismo egípcio, pois, ainda que o mesmo sol ardente brilhe sobre o mar e sobre o Nilo, naquele a brisa o transforma em carícia, enquanto neste o vento do deserto torna-o açoite.

Nas ilhas Cícladas, durante os II e III milênios desenvolveu-se uma cultura de curiosos e pequenos ídolos, representação da deusa mãe (fig. 1), cujas faces reduzidas a um simples esquema, sem olhos nem boca, levam o observador a um mundo familiar, doméstico, com escala humana.

Em Creta nasce a arte egéia ou minóica; quanto ao mais, esta ilha é, nesta ocasião, de excepcional interesse, pois constitui a mais completa organização do Mediterrâneo, através de grande persistência (2600-1200), e se divide em vários períodos.

O Minóico Antigo (2600-2000) corresponde à época em que povoam a ilha povos da África do Norte e da Ásia Antiga, que se manifestam artisticamente por uma cerâmica com temas tirados de animais.

A partir do ano 2000 produzem-se invasões no norte, as quais culminam em 1400 com a vinda dos aqueus, que estabelecem em Creta um novo conceito de arte: primeiro os grandes palácios do Minóico Médio, entre os quais o de Cnossos (fig. 2), centro comercial do estanho e do cobre. Na última fase, o Minóico Recente (1400-1200), se constroem o palácio de Hagia Triada e se acentua o comércio com o Egito.

Vem de Creta a lenda do Minotauro, monstro derrotado por Teseu graças ao fio de Ariadne, que lhe permitiu sair do labirinto do palácio de Cnossos. A religião egea centraliza-se em torno da divindade masculina representada pelo touro, símbolo da força e da abundância, e a divindade feminina, derivada dos antigos ídolos protetores da fecundidade e que são representados em deliciosas figuras de cerâmica representando damas com o seio descoberto, símbolo de alimento, e porta-

doras de serpentes, símbolo da fecundidade (fig. 3).

O rito da Taurocatapsia (fig. 4) é mais um dos cultos religiosos em louvor ao Minotauro, representado com grande beleza no palácio de Cnossos, escavado por Evans.

Este palácio, bem como os de Festos e Hagia Triada, caracterizam-se por suas plantas irregulares, suas vastas lojas e a aquisição de elementos novos à arquitetura, tais como o teatro de forma retangular, evidente precursor do teatro grego, e a coluna de base menor que a parte superior recoberta com côres variadas. A cerâmica alcança grande desenvolvimento e, além de descobrir novas formas (ritones, crateras), lança nova decoração, especialmente na de Camares (fig. 5), onde a côr se associa à forma e onde se esboçam vultos de polvos que dão a sensação de constante movimento.

Paralelamente à arte cretense, desenvolve-se nas costas da Grécia a micênica ou heládica, escola artística formada nas cidades-estados, vizinhas de Micenas, Tirinto e Orcómeno. Escavadas no século passado por Schliemann, o arqueólogo que acreditou sem restrições nos relatos de Homero e que pôde comprovar sua veracidade, mostram uma cultura menos refinada que a cretense, porém sábia em sua arquitetura, na qual a falsa cúpula do Tesouro de Atreo, em Micenas (fig. 6), substitui o tipo de «tholos» ou sepulcro com galeria, que deriva das covas sepulcrais pré-históricas. Na própria cidadela de Micenas a «porta dos Leões» (século XIV a. C.) é uma construção ciclópica de estilo egípcio (fig. 7), porém apresentando novas soluções e um sentido muito mais livre da composição. As cidades gregas constroem uma primeira forma de sala com colunas, chamada *mégaron*, que será o antepassado do templo clássico grego.

Procede também de Micenas o famoso tesouro que Schliemann acreditou ser o de Agamenón, do qual ressaltam as máscaras de ouro, de impressionante realismo.

Outro centro cultural foi Chipre, que, apesar de vizinho do Oriente Médio, foi mais atraído pela arte cretense, que já conhecia através dos navegadores minóicos que lá iam à procura de cobre. Ídolos cerâmicos de tósca fabricação e expressão rudimentar são os principais objetos de arte conservados até hoje.

Vizinha a Chipre, desenvolve-se a civilização fenícia, caracterizada por forte ecletismo, que lhe permitiu reunir através de suas relações comerciais elementos de todas as escolas.

ARTE MEDITERRÂNEA: MINÓICA E MICÊNICA



Fig. 1. Ídolo minóico.

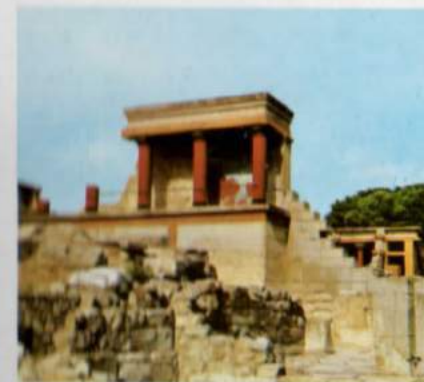


Fig. 2. Ruínas do palácio de Cnossos (Creta).



Fig. 3. - "A deusa das serpentes" (Creta).



Fig. 4. Rito da Taurocatapsia. Palácio de Cnossos (Creta).



Fig. 5. - Cerâmica de Camares (Creta).



Fig. 6. Entrada do tesouro de Atreo. (Micenas).



Fig. 7. - A chamada "Porta dos Leões" (Micenas).

No transcorrer de um milênio a Grécia produzirá uma nova forma de pensamento. Esgotada a civilização cretense, e a micênica, com as invasões nórdicas, especialmente por as de povos dórios, surgirá na península e nas ilhas da Hélade a arte ocidental por antonomásia, oposta ao conceito oriental dos impérios agrícolas. Manifestam-se nela três influências: o espírito dinâmico, com linhas curvas, de arte cretíco-micênica; o geometrismo retilíneo de origem ariana, obra dos povos dórios; e o realismo, convencional talvez, dos povos orientais.

A convergência destas influências sobre a Grécia modelam uma raça que aprende um novo modo de viver em cidades (*pólis*), nas quais o homem tem interesse por si mesmo, desliga-se do culto a deuses terríveis, humaniza as divindades e coloca como meta de seus esforços alcançar a Beleza através do prazer, do hedonismo e do refinamento. Seu modo de pensar fundamenta-se na lógica; estuda e entende os números por influência de Pitágoras, alija de suas obras de arte os monstros, frutos da imaginação, e aperfeiçoa a natureza com os estudos da perspectiva e o realismo, tratando a arte com moderação, laboriosidade e delicadeza.

O período arcaico compreende os séculos VII, VI e parte do V a.C. Nesta época surge o templo dórico (fig. 1), edifício de pequenas proporções, se o compararmos com os grandiosos monumentos egípcios, destinados a abrigar a imagem do deus em uma sala geralmente retangular, chamada *naos* ou *cella*, rodeada de colunas (*peristasis*), com um pórtico anterior (*pronaus*) e um vestibulo posterior (*opistódomo*), coberto a duas águas com pequeno declive. Eleva-se o templo sobre escadas (*estilóbato*) que, junto às colunas, formam a parte sustentadora e o *entablamento*, ou seja, a parte sustentada. O culto realiza-se em torno do edifício cuja *cella* é somente acessível aos sacerdotes.

A coluna dórica é regida por uma proporção fixa, que se baseia no número certo de vezes que o raio da coluna (*módulo*) está contido em sua altura. A coluna possui uma haste sulcada que se costumava lavar no local, afim de obter uma absoluta perfeição nas arestas. Esta parte denomina-se *fuste*, e a superior, *capitel*; este é formado de uma moldura curva (*equino*) e um paralelepípedo superior (*ábaco*).

Formam o entablamento uma parte lisa (*arquitraque*); uma outra parte em que se alternam os triglifos, elementos destinados, em princípio, a esconder a parte superior das vigas que se apoiam sobre o arquitraque, e os *metopas*, ou lajes quadradas situadas entre os triglifos e que são decoradas com baixos relevos. A cornija que sobressai recebe a inclinação da cobertura e é decorada com molduras, destinadas a provocar jogos de sombra sobre o mármore. O estilo dórico assemelha-se ao jônico, que se rege por proporções mais esbeltas («femininas», como foi chamado); seus capiteis são ornados com onteados enfeites, e os pés das colunas, com bases emolduradas. Durante o período arcaico os dois estilos misturam-se, dando lugar a quatro modalidades artísticas: o jônico de Anatólia, onde a influência oriental é mais viva, tanto na escultura como na arquitetura; o jônico das ilhas Cícladas, suave e delicado; o dórico do Peloponeso, mais frio e pesado, e o sensível estilo ático ou ateniense, o mais perfeito e equilibrado.

Os exemplos arquitetônicos mais interessantes no estilo dórico são o templo circular, ou *tholos*, de Marmaria, em Delfos (séc. VI) (fig. 2); o templo de Poseidón, em Selinonte e, no estilo jônico, o Heraion de Samos.

A escultura mostra sua predileção pelas formas isoladas: masculinas (*kuuroi*) e femininas (*korai*), as primeiras desnudas e em rígida postura canônica, com o pé esquerdo avançado e misterioso sorriso nos lábios, como se vê no *kuuros* Stranford, do Museu Britânico (fig. 3). As *korai* apresentam-se vestidas, mas igualmente hieráticas, como a Hera de Samos (fig. 4) ou a Dama de Auxerre. É o início da luta pela conquista do conhecimento da anatomia humana, que não se conseguirá senão no período clássico.

Outros elementos da escultura são utilizados para completar a decoração dos templos, principalmente nas metopas do *friso* ou no vão triangular da cobertura, e na fachada, chamada *frontão*, onde se encontram composições com argumento, como o combate de Perseu e a Medusa, do frontão de Artemises, de Corfu (fig. 5) e, principalmente, no Hekatómpedon, da Acrópole de Atenas.

A pintura é muito importante desde as origens, pois todos os templos e esculturas eram policromados, mas só a conhecemos, ainda que nos doa, pelas descrições literárias.



Fig. 1 - Templo de Apolo em Corinto (Grécia).



Fig. 2 - Templo de Marmaria em Delfos (Grécia).



Fig. 3 - Kuuros (Hérakles) Fig. 4 - Hera de Samos (Grécia)



Fig. 5 - Perseu matando a Medusa.

GRÉCIA CLÁSSICA

Os séculos V e IV a. C. constituem uma época de esplendor grego. Definitivamente alcançado o equilíbrio entre pensamento lógico, técnica depurada, ideal de beleza e organização, empreendem-se as grandes obras, principalmente em Atenas, que ressurgiu após a invasão persa (guerras médicas). O urbanismo grego cria a *pólis*, ou cidade, onde se dispõe de espaço para a vida em comum ao ar livre; a *ágora*, ou praça; a *stoa*, ou rua porticada; o *bouleyteérion*, ou prédio do governo, com os templos e edifícios de diversão, teatros, circos e conferências.

Por iniciativa de Péricles é restaurada a Acrópole, ou cidadela ateniense, e edificado o Partenón (fig. 1), grandioso templo dórico, construído em mármore por Ictino e Calícrates e decorado com esculturas de Fídias, tanto nas realistas metopas como no friso das Panateneas (fig. 2), de forma fluida e imaginativa e ritmo suave de puro lógico. No interior, Fídias ergueu a imponente estátua de Atena Partenos, de técnica «criselefantina», ou seja com a parte interna de madeira, as roupas em ouro e as carnes em marfim. Mnesicles construiu os Propíleos, porta de acesso a Acrópole, em estilo dórico e jônico, ao lado do pequenino e bem proporcionado templo de Niké Aptera, jônico como o templo do Erecto, irregular quanto às leis e adornado com a original tribuna das Cariátides (fig. 3). Junto da Acrópole, o templo chamado de Teseu, ou Teseion, é o exemplar dórico que chegou até nós em melhor estado de conservação.

O classicismo na escultura compreende vários estilos que se sucedem. O estilo severo representado pelo Auriga, de Delfos, bronze original que mostra toda a sobriedade desta escola, e o Discóbolo, de Mirón (fig. 4), imóvel em seu dinamismo, ou a suprema elegância de Poseidón, de Hístia, glorificação do nu masculino.

A obra de Fídias representa o auge da escultura grega. Por sua técnica perfeita, que sabe representar as vestimentas do grupo das Parcas do Partenón dando a impressão de vida, deve ser colocado entre os escultores mais notáveis da época. Policeto é o autor do Doríforo, o portador da lança (fig. 5), traçado segundo uma regra ou proporção ideal, na qual se resume o sentido ordenador dos gregos, que sabem reduzir a números as formas da ana-

tonia humana. No século IV, ainda na plenitude, aparecem as figuras de Praxíteles, Lisípe e Escopas. O primeiro conseguiu, depois da tensão de Fídias, uma arte mais refinada, mais doce, que terá no famoso Hermes (fig. 6) sua mais radical expressão. Da Afrodite de Cndu, apesar de sua intenção religiosa, emana um encanto sensual inegável, resultante da perfeição de sua anatomia. Escopos representa o renascimento jônico com uma arte plena de suave mistério. Suas obras decoram o mausoléu de Halicarnase, o único grande edifício funerário da Grécia, e o Aremision de Eféso.

São também de influência jônica as esculturas de Cresílaio, Alcámenes e Calímaco, mais conhecidas através da literatura que por seus originais, embora se atribua a Cresílaio a majestosa e serena Afrodite Genitrix. Calímaco é tido como o inventor do capitel coríntio, formado com folhas de acanto e que deu origem à terceira ordem arquitetônica grega.

A pintura grega está totalmente desaparecida, porém se conservam as descrições das pinturas realizadas por Cmon de Cleone, Polignoto, Parrasio e Zeuxis, embelezando as construções atenienses.

Nos séculos V e IV, a cerâmica mudou de técnica, e nos vasos pintados, nas ânforas, ritones, etc., se esboçam figuras vermelhas em fundo negro, com maior realismo que o da época acaica (fig. 7).

O equilíbrio grego, seu modo de pensar e filosofar, é a fonte de toda a cultura ocidental: a idéia de deuses de porte humano e vícios humanos no Olimpo, a instituição do teatro como prazer intelectual, a criação de uma mitologia cheia de riqueza que encerra todas as imagens psicológicas idealizadas pelo homem, o aperfeiçoamento da poesia e da dança formam um ambiente propício para o desenvolvimento das artes plásticas. Os gregos consideravam estas artes como simples obra artística, sem lhes atribuir sentido divino, como à oratória e à dança; isto os fazia considerar os artistas como simples operários, profundamente amantes de seu ofício. Esta técnica humilde e depurada estava a serviço de algumas cidades, que tinham por norma e por lei a medida de homem e, com a divinização de homem, invertiam o processo religioso das religiões anteriores.

Atlas de HISTÓRIA DA ARTE

POR J. BASSEGODA NONELL, PROF. DA ESCOLA SUP. DE ARQUITETURA DE BARCELONA

IDADE ANTIGA

Série

B

Núm. 5

GRÉCIA CLÁSSICA



Fig. 1. - O Partenon da Acrópole de Atenas.



Fig. 2. - Fídias. Friso das Panateneas. (Paris.)



Fig. 3. - Mnesicles. Tribuna das Cariátides. Erecteion. Acrópole de Atenas.



Fig. 4. - Mirón. O Discóbolo (Roma).



Fig. 5. - Policeto. O Doríforo. (Napoles).



Fig. 6. - Praxíteles. Hermes. Olímpia (Grécia).



Fig. 7. - Cratera grega com figuras vermelhas. (Paris.)

HELENISMO

Fecha-se o ciclo da arte grega com o Helenismo, sem que isso suponha, porém, uma decadência. Não encontramos no Helenismo uma fraca imitação dos estilos clássicos, mas sim a introdução de novas formas e o advento de novas soluções. Tudo ele é fruto de um modo de pensar diferente, de uma nova maneira de entender a vida, mais transcendental, mais inquieta, em uma palavra, mais oriental. Desenvolve-se o Helenismo no reinado de Alexandre o Magno, e depois, quando este, desenvolvendo o sistema de cidades-estados que se havia organizado em torno do binômio Atenas-Esparta, criou a unidade dos gregos e organizou o império, ou seja a expansão da Grécia, que vence definitivamente sua eterna rival: a Pérsia aquemênida. Alexandre chega até o Indo, casa-se com a princesa persa Roxana, buscando maior união entre Oriente e Ocidente, mas, com sua morte, os generais repartem a nação, formando diversos estados, nos quais as características de cada região se unem à herança comum grega, formando o mosaico artístico do Helenismo.

Os Selúcidas na Síria, os Ptolomeos no Egito, os Antígonos na Macedônia e os Atálidas no Pérgamo criam escolas que, mais tarde, Roma assimilará.

Na arquitetura se manifestará uma evolução jônica, resumida pelo arquiteto Hermógenes, em detrimento ao dórico, quase desaparecido. O estilo coríntio dará então seus mais belos frutos como o templo do Zeus Olímpico, de Atenas. Digno de interesse é também o urbanismo helênico, que criou as chamadas cidades hipodâmicas, caracterizadas por rigorosa simetria, em contraste com a liberdade dos clássicos gregos.

Na escultura, Atenas cria no século III um novo tipo de Afrodita, livremente sensual, obra dos escultores Cefisodoto e Timarco, filhos de Praxíteles, autores da Afrodite de Médicis (figura 1).

Notáveis são os retratos de Alexandre, bem como seus perfis em medalhas e moedas, os retratos de corpo inteiro de políticos e a escultura monumental, como no caso do colosso de Rodes.

Do século II temos, como a mais popular amostra do Helenismo, a famosa

Afrodite de Milo (museu do Louvre) (fig. 2), com uma série de lendas.

O século I será o do chamado renascimento neoático, que, em Atenas, dará força e expressão às esculturas, como o busto de Belvedere, de Apolônio, ou o Herakles Farnesio, de Glicón. Em Pérgamo, na Ásia jônica, desenvolve-se uma escola independente desligada da escola grega propriamente. Os gálatas moribundos, conhecidos pelas inúmeras réplicas romanas, dão ideia desta nova forma de escultura, propriamente dramática, que exalta o sentimento em detrimento da serenidade dos clássicos. O colossal altar de Zeus, do museu de Berlim, construído por Eumenes II, apresenta em sua base, em relevo, uma gigantomaquia, obra de nada menos de quarenta escultores, vindos a Pérgamo, de todos os cantos do mundo helênico, para executar esta obra monumental, chamada pelos cristãos trono de Satanás.

De Rodes vem a vitória alada de Samotrácia (fig. 3), símbolo do helenismo, desbordado e triunfante, hoje orgulho do Louvre, e o torturado grupo de Laocoonte e seus filhos, atormentados por terríveis serpentes (fig. 4), próximo aos muros de Troia. De Tralles, o grupo do touro Farnesio. O gracioso grupo do menino jogando com uma oca, da escola da Calcedônia, e a barroca Afrodita, proveniente das oficinas de Bitínia, não são menos interessantes, familiares e íntimas que a Afrodita Calipígia do museu de Nápoles (fig. 5). Do conjunto de Afroditas helenísticas destaca-se o corpo perfeito da Cirene, no museu de Roma.

A inclinação para os jogos olímpicos, herdada dos gregos do Século de Ouro, manifesta-se, no que se refere à arte, nas estátuas dos gladiadores, ora empenhados em luta, ora em repouso. Em contraste com estas violências, o calmo sono do hermafrodita dá uma nota de delicada decadência. A técnica do relevo, em combinação com a arquitetura, dará notáveis exemplos, como o monumento de Lisícrates, em Atenas e, na mesma cidade, os tetos, em alto relevo, da Torre dos Ventos.

Finalmente, a cerâmica perderá sua força e a arte dos vasos clássicos pintados, mas dará uma extraordinária expansão às figuras de barro, de cores variadas, procedentes das oficinas de Tanagra (fig. 6), pequenas, porém de formas variadas e joviais, exprimindo uma finalidade puramente decorativa.



Fig. 1. - Vênus de Médicis. Florencia (Itália).



Fig. 2. - Vênus de Milo. Louvre (Paris).



Fig. 3. - Vitória de Samotrácia. Louvre (Paris).



Fig. 4. - Laocoonte e seus filhos, atacados pelas serpentes. Vaticano (Roma).



Fig. 5. - Vênus Calipígia (Nápoles.)



Fig. 6. - Figurinhas de Tanagra.

PÉRSIA AQUEMÊNIDA

As invasões dos povos arianos, vindos do Norte, alcançaram não só a Grécia, pois tribos medas e persas instalaram-se também no planalto do Irã. Os persas, devido ao casamento de Cambises I com uma princesa meda, obtiveram o poder em meados do século IV a. C.; Ciro I encabeçará a dinastia dos Cambises, Dários e Xerxes, que estenderam seus domínios até a Babilônia, Egito e Grécia, até serem derrotados por Alexandre Magno na batalha de Issos.

Os persas professavam a religião de Zoroastro, que estabelecia o culto ao fogo e o dualismo fundamentado na luta entre o princípio do Bem, Ormuz, e o do Mal, Arimán. De raça ariana, como os gregos, têm eles um sentido de equilíbrio e de medida muito mais acentuado que o de seus antepassados assírios.

Sua arquitetura está exclusivamente a serviço da realeza. A escultura servirá para adornar a régia arquitetura, representando frisos intermináveis, em baixo relevo, os tributários trazendo oferendas em demanda do trono do «rei dos reis». A pintura manifestar-se-á gloriosamente nos frisos de cerâmica vidrada do palácio de Susa (fig. 1). De maneira geral, a Pérsia aquemênida não trará nenhuma inovação à arte, mas saberá harmonizar de modo original as culturas precedentes, criando conjuntos monumentais e túmulos reais de grande interesse.

O palácio de Persépolis é de todos o mais majestoso (figs. 2, 3 e 4). Construído em uma antiplanície rochosa, onde se erigiam os altares do fogo e as chamadas tôres do silêncio, únicos templos do culto mazdeista, o palácio estende-se por uma sucessão de pátios e estâncias «apadanas», a que se tem acesso por uma rampa, onde se encontram baixo relevos de portadores de oferendas e ainda o simbólico combate entre o leão e o touro, com evidentes reminiscências do culto solar ou mitraico. Amplas portas de pedra, cercadas por uma moldura chamada gola egípcia, abrem-se nos muros, cuja grossura era de cerca de um metro; nos lados das portas situam-se os relevos do rei, acompanhado de seus escudeiros, que sustentam sobre sua cabeça o guarda-sol; sua grandeza e majestade imbuem o visitante da solenidade do lugar em que penetra.

A estrutura do palácio tem por base colunas elevadíssimas (fig. 4) alcançando até 20 metros de altura, enriquecidas com bases de tipo grego ou egípcio, de haste esbeltíssima e coroadas por original remate formado por dois touros ou cavalos, que funciona como suporte ao peso das vigas de cedro do Líbano que formam a cobertura.

Outros palácios, como o de Pasargada ou Susa, têm a mesma disposição.

Os túmulos reais são edificadas de acordo com a nova religião, tão diferente do teocratismo dos assírios e do humanismo intelectual dos gregos. Em Naq-i-Rustan conservam-se os túmulos típicos dos reis persas (fig. 5). Num escarpado rochoso situam-se as escavações, ou túmulos subterrâneos formando cruzes de braços iguais. No centro encontra-se a capela funerária apenas acessível em escadadas e precedida por colunas semelhantes às dos palácios reais; no interior há uma cela onde o corpo do rei morto é abandonado às aves de rapina, pois a religião considerava que o cadáver tornaria impuro o fogo que o consumisse ou a terra que o guardasse. Por cima do pórtico de entrada, expressivos baixo relevos contam as glórias do rei. E uma exceção o túmulo de Ciro, em Pasargada, formado por uma pirâmide de sete patamares, terminando por um pequeno edifício em forma de paralelepípedo com coberta a dois vertentes.

A predileção dos persas pelos locais de difícil acesso se faz sentir principalmente no relevo de Bishutún, perdido na encosta de um penhasco de um dos locais mais isolados do Irã. Ali é comemorado o triunfo de Dário I contra seus oponentes, vendo-se o rei, com sua barba em estilo assírio, calcando aos pés os vencidos e dirigindo aos seus o discurso da vitória. Tais cenas de crueldade não são frequentes na Pérsia aquemênida, que soube organizar uma espécie de federação de Estados (satrápia) na qual cada país conserva sua personalidade.

O friso dos arqueiros do grande palácio de Susa (fig. 6) mostra a continuidade do estilo que a Babilônia encontrou na porta de Isthar.

Na região de Susa desenvolveu-se uma escola de cerâmica digna herdeira de sua antepassada suméria. Grande abundância de objetos da ourivesaria preciosa atesta uma forte influência grega no seio do país persa.



Fig. 1. - Animal mitológico de Susa (Irã).



Fig. 2. - Ombreira da porta de Persépolis (Irã).



Fig. 3. - Palácio de Dario em Persépolis (Irã).

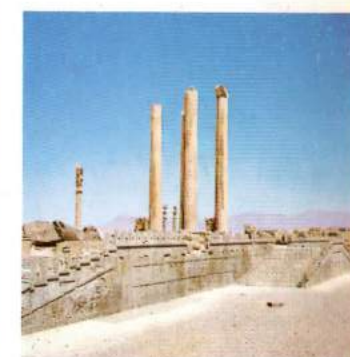


Fig. 4. - Escadaria da "apadana", Persépolis (Irã).



Fig. 5. - Túmulos reais de Naq-i-Rustan (Irã).



Fig. 6. - Friso dos Arqueiros, de Susa.

**ARTE DO MEDITERRÂNEO
OCIDENTAL: PÚNICA,
IBÉRICA, ETRUSCA**

A bacia oriental do Mediterrâneo foi o berço de grandes civilizações agrícolas e comerciais: Egito e Mesopotâmia, Creta, Fenícia e Grécia. Enquanto isso, na parte ocidental, Espanha, França e Itália peninsular, além do atual Magrebe, que participaram na pré-história com notáveis contribuições artísticas, parecem extintas. Graças às colonizações gregas, fenícias e chiprianas, a cultura ocidental se reerguerá, dando frutos de grande interesse pelas consequências nacionais que trouxeram. Um grupo de emigrados da cidade fenícia de Tiro fundou, às costas da atual Tunísia, a cidade de Cartago. Isto se deu em 814 a. C. Na luta contra Roma, posta em perigo por Aníbal, durante as guerras púnicas, foi arrasada e completamente banida da história. As manifestações artísticas púnicas temos que buscá-las entre os escassos recursos que dela restam. Como descendentes dos fenícios, povo artisticamente eclético, sua escultura, pois a arquitetura é quase desconhecida e a pintura inexistente, trairá influências egípcias (hieratismo), cretenses (simbolismo) e orientais (ornamentação). São principalmente notáveis os ex-votos de cerâmica da necrópole de Puig des Molins, na ilha de Ibiza (fig. 1).

A península Ibérica, que apresenta um panorama fraco na Idade dos Metais, recebe uma série de influências sucessivas que desenvolveram o natural pendor artístico de seus habitantes.

Fenícios, gregos e cartagineses estabeleceram-se no litoral espanhol e nas ilhas, onde imprimiram sua influência e a das culturas que haviam herdado: Síria, Egito, Itícia.

Convém considerar as características particulares da arte ibérica, ainda que incerta quanto à cronologia, pois ela subsistirá por toda a história da arte espanhola.

Vestígios de uma arquitetura agressiva e colossal fazem crer na existência de um povo de guerreiros, muito apreciados entre cartagineses e romanos. Pequenas figuras de bronze, procedentes dos santuários de Despeñaperros, mostram profunda religiosidade, que tem suas mais expressivas formas na brilhante estatutária do Cerro dos Santos (Albacete), onde inúmeras figuras esculpidas em pedra representam sacerdotisas tocadas com curiosos adornos em que se mesclam as influências

precedentes. Um grupo disperso de esculturas de animais, como a bicha de Balazote, o touro de Osuna ou o leão de Baena, alista a adoção da arte espanhola às formas orientais. A obra prima de arte ibérica é a «Dama de Elche» (fig. 2), cabeça esculpida em pedra caliza, de cores variadas. Sua face participa da serenidade do arcaísmo helênico e da imobilidade transcendental dos egípcios, enquanto seu tocado curioso, claramente de ascendência púnica, deixa transparecer o conceito de decoração assírio. Seu maior interesse está em que, mostrando as influências que dão origem ao modelo, aparece como uma criação totalmente original, com forte sabor, expressão espiritual e uma grandiosa dignidade, característica da arte espanhola, desde Altamira até Goya.

A península Itálica havia recebido a colonização grega nas regiões meridionais, mas o centro e o norte ficou à mercê de uma cultura vinda da Idade dos Metais, que teve seu centro em Bolonha e chamou-se cultura de Villanova.

Uma centena de anos depois da fundação de Cartago registra-se em Toscana e no Lácio a introdução da cultura etrusca, cuja origem, oriental, aborígine ou nórdica, ainda é discutida, e que desenvolveu-se até a derrota da frota etrusca em Cumas (474) pelos gregos de Siracusa. Influências fenícias, chiprianas e gregas marcaram o desenvolvimento dessa arte. Povo obcecado pela idéia da morte e do além, que tão pouco preocupou os gregos, construiu tumbas sumptuosas, túmulos de terra, com base cilíndrica de pedra e câmaras sepulcrais subterrâneas com brilhantes pinturas murais representando danças fúnebres (tumba de Ruvo, museu de Nápolis) (fig. 3) ou exercícios de ginastas (tumba dos augúrios, de Tarquinia).

Mestres na fundição de bronze, cuja arte transmigraram aos romanos, deixaram brilhantes amostras como o Arringatore (muséu de Florença) e a famosa Loba capitolina (fig. 4) do museu dos Conservadores, em Roma.

A cerâmica lhes permitiu construir grandes figuras modeladas, por exemplo, o Apolo de Veyes (fig. 5) ou o sorridente Hefes da Villa-Giulia, em Roma.

Os etruscos, como arquitectos, planejaram cidades ortogonais cruzadas por duas ruas (*cardo* e *decumanus*) e como decoradores conheciam a técnica do relevô em estuque (túmulo dos relevos, Cerveteri).

ARTE DO MEDITERRÂNEO OCIDENTAL: PÚNICA, IBÉRICA E ETRUSCA



Fig. 1. - Terracota cartaginesa. (Ibiza.)



Fig. 3. - Dança fúnebre. Afresco da tumba de Ruvo. (Itália.)



Fig. 5. - Cabeça do "Apolo" de Veyes. (Roma.)



Fig. 2. - Busto ibérico chamado "A dama de Elche". (Espanha.)



Fig. 4. - A loba capitolina (Roma.)



Fig. 6. - Arco etrusco de Volterra (Itália).

ARTE ROMANA: MONARQUIA E REPÚBLICA

Alexandre Magno definiu o novo conceito de império, baseado não somente no domínio territorial, mas também no domínio cultural e colonizador. A cidade de Roma herdará este espírito, dando-lhe uma forma real e duradoura e prolongando o helenismo.

A arte romana será plenamente imperial e eclética, mas deverá amadurecer nos períodos de monarquia e república.

Uma tribo montanhosa fixada às margens do Tibre fundou a cidade de Roma, fundação esta cercada de lendas, e que data de meados do século VII a. C.

As influências artísticas que caracterizam o início de Roma são consequência da cultura de Vilanova e, especialmente, da etrusca, que dá a arte romana um sentido viril e austero.

No período republicano estende-se a cultura romana pela península e, mais tarde, pela Macedônia, Síria e Espanha. Após as ditaduras militares de Mário, Sila, Pompeu e César inicia-se o período imperial (fig. 1) com Otávio Augusto (século I).

A arte romana receberá dos etruscos a habilidade na fundição do bronze, a inclinação para o retrato, o emprêgo do arco e da abóboda, além do sentido prático, a austeridade e o naturalismo.

Depois das conquistas é patente a influência grega, de quem receberá as regras arquitetônicas dórica, jônica e coríntia, às quais juntará o toscano (dórico simplificado) e o composto (jônico e coríntio).

São de origem grega os teatros e anfiteatros. Do Oriente receberá não somente os deuses, mas também os tipos característicos de escultura e de arquitetura.

A arte romana prescindirá do ideal de beleza grego e de seu sentido linear de decoração, substituindo-os pelo naturalismo. Trará novas soluções técnicas, como o emprêgo da argamassa para erguer muros e tetos. Criará novos tipos de construções, como o troféu e o arco do triunfo. A engenharia será aperfeiçoada com a construção de pontes (Alcântara), aquedutos (Pont du Gard), estradas (Via Ápia).

Não são muitos os monumentos conservados da época monárquica e republicana. Citam-se entre eles o templo de Apolo, em Pompéia, e o original templo dórico de Hércules, em Cori. Sen- te-se nêles a modificação de templo

grego, substituindo o simples estilóbato por um alto pódio. Parece ser do período republicano o templo da Fortuna Viril, em Roma (fig. 2), que se conserva graças a sua transformação em igreja a partir do século IX. É de estilo jônico, levantado sobre pódio, ao qual se chega por uma pequena escada da fronteira. A cela ou nave está dividida em três partes, da maneira etrusca, ocupando toda a largura do pódio (seudoperíptero).

Nesta primeira fase as construções são de tipo grego, com muros de pedra quadrada (*opus quadratum*), mas logo o emprêgo da argamassa permite construir muros de alvenaria, que na época imperial alternam com os de tijolos.

Entre as construções de procedência estranha avulta a basílica, ainda não empregada até a época imperial, que consistia em amplo salão retangular ou tribunal de justiça, e nas termas, de origem oriental, amplos edifícios abobadados, nos quais, por meio de condutos de ar quente em baixo do pavimento, obtinham-se locais para banho frio (*frigidarium*), morno (*tepidarium*) e quente (*caldarium*), além de ginásios, bibliotecas e salas de reunião. O teatro, de herança grega, evolue, e já não é construído em terrenos de declive, mas ergue-se a gradaria sobre o solo e muda-se a forma circular da *orçestra* (separação entre gradaria e cenário) pela semicircular, onde se instalam os lugares preferenciais.

Data da época republicana o grande esgôto, ou Cloaca Máxima, construída pelos etruscos, e o templo circular ou Tholos de Vesta, em Roma (fig. 3) e, também circular, o de Vesta, em Tivoli. Do século I a. C. data o grande túmulo de Cecília Metela, na Via Ápia (fig. 4), edifício circular primeiramente coroado por um túmulo cônico de terra que, na Idade Média, foi substituído por ameias.

A escultura distingue-se, por um lado, pela influência helenística, com repetição de tipos de animais e plantas de grande efeito naturalista, e, por outro, no interesse pelo retrato, que vem dos etruscos, e que em Roma se acentua com o «*jus imaginum*», que é o direito das pessoas notáveis ao retrato, e com as «*imagines majorum*», retratos dos antepassados que adornavam os vestibulos das casas. Como exemplos notáveis temos os retratos de Pompeu (museu Ny-Carlsberg) e o de César (museu de Nápoles) (fig. 5).



Fig. 1. — Mapa do Império romano.



Fig. 2. — Templo da Fortuna Viril. (Roma.)



Fig. 3. — Templo chamado de Vesta. (Roma.)



Fig. 4. — Tumba de Cecília Metela. Via Ápia (Roma.)



Fig. 5. — Busto de Júlio César. (Nápoles.)

ARTE ROMANA: IMPERIAL E PROVINCIAL

Consolidado o Império Romano, revestidos os imperadores de poderes divinos, o gênio de Roma se mostrará capaz de mantê-lo durante séculos perfeitamente organizado, com um sentido lógico e racional, e fundamentado em leis que, algumas, ainda estão em vigor.

Em torno dos imperadores erguem-se monumentos artísticos cuja finalidade é exaltar a maior figura do Império, infundindo em seus vassallos respeito e admiração. As várias esculturas de Augusto fartamente o demonstram. Aparece vestido como pontífice (museu de Roma); nu, como divindade (museu do Louvre), ou armado como general em chefe (Porta Prima).

O Altar da Paz Augusta (*Ara pacis Augustae*), hoje espalhado por vários museus, apresenta a mais pura forma do baixo relevo romano (fig. 1), primoroso e realista.

O anfiteatro Flávio (*Colosseum*), inaugurado por Tito no ano 80, é o mais importante edifício deste tipo, imitado em todo o Império (fig. 2). É de planta elítica, com quatro pavimentos que se distinguem, na parte exterior, por curvaturas entre séries de colunas superpostas.

O imperador espanhol Trajano encomendou ao sírio Apolodoro, de Damasco, o maior de todos os foros romanos (fig. 3), verdadeiro conjunto cenográfico, presidido pela estátua do imperador no alto da coluna; em cuja haste estão descritos, em baixo relevos, os feitos imperiais. A presença em Roma de um oriental como arquiteto de Trajano demonstra a grande, ainda que inconfessada, admiração dos romanos pelo grego e oriental.

Adriano, imperador e arquiteto, deixou também duas obras colossais em Roma. A primeira, o Panteon chamado de Agripa, talvez o único grande edifício romano que chegou inalterado até nós. A outra grande obra de Adriano é o majestoso mausoléu junto ao Tibre, em frente ao Vaticano (Castelo de Santo Angelo). Também é de Adriano a vila de Tivoli, que resume o bom gosto a serviço da arquitetura de prazer.

Muito mais viril é o mausoléu de Diocleciano, em Spalato (Split), vasto edifício ainda hoje apreciado entre as novas edificações.

Os arcos de triunfo são uma forma a mais de enaltecer o imperador (figura 4). Constituem um elemento tipicamente romano, formado por um ou

três arcos entre colunas encimadas por um amplo friso, onde estão inscritas as legendas laudatórias. São notáveis os de Setímio Severo, em Roma, e os de Orange e de Timgad, na Argélia, este último em louvor a Trajano.

As termas de Caracala (na verdade, de Setímio Severo) e as de Diocleciano (realmente de Maximiano) cobriam com cúpulas e abóbodas dezenas de hectares no intento de reunir num só local o monumentalismo e o deleite físico e intelectual.

Após o trágico incêndio de Roma, Nero procurou reorganizar urbanicamente a cidade, suprimindo as «insulae», ou vivendas de vários pavimentos para o povo, uma vez que, sem água e com um sanitário comum, não apresentavam condições higiênicas. A morte do imperador deitou por terra seu intento urbanístico, que tinha significado uma busca das técnicas urbanas helenísticas de Hipódamo em Roma. Temos conhecimento das casas romanas pela mumificação que de algumas delas deixou a erupção do Vesúvio em Pompéia e Herculano. A vida se desenrolava em torno de um pátio central com um tanque, que separava a vida social da vida íntima, que transcorria no gineceu.

A escultura em bronze aperfeiçoou-se até ser capaz de dar a estátua equestre de Marco Aurélio, no Capitólio de Roma (fig. 5), extraordinário exemplar que une a uma técnica perfeita a extraordinária qualidade artística refletida na fisionomia afável e também enérgica do imperador filósofo.

A pintura é conhecida através dos afrescos da *Domus aurea* neroniana, representando vistas suaves, nas quais as edificações parecem suprimir os muros e abrir-se à paisagem.

Mais reservadas são as pinturas de Pompéia (fig. 6), onde se distinguem quatro estilos: *arquitetônico, ornamental, decorado e fantástico*, de grande efeito decorativo e singular expressão na *A flagelada* e a *bacante*, da vila dos Mistérios, em Pompéia, onde as figuras femininas, habilmente esboçadas, recortam-se num fundo vermelho violento.

A arte romana da época inferior, ou romano tardio, tem especial interesse, pois se entrelaça às culturas precedentes. Os retratos funerários de Fayum (Egito), no século II, precedem à arte bizantina. Os sepulcros ou templos rupestres de Petra, na Síria, são um prolongamento da arte persa e helenística. Também na Síria, as colossais ruínas de Baalbek e a rua porticada de Palmira expressam o alto valor construtivo e inovador da arte romana tardia.

Atlas de HISTORIA DA ARTE

POR J. BASSEGODA NONELL, PROF. DA ESCOLA SUP. DE ARQUITETURA DE BARCELONA

IDADE ANTIGA

ARTE ROMANA: IMPERIAL E PROVINCIAL

Serie
B

Núm. 10



Fig. 1 - Projeção da parede norte da "Ara Pacis" (Roma.)



Fig. 2. - O Coliseu. (Roma.)

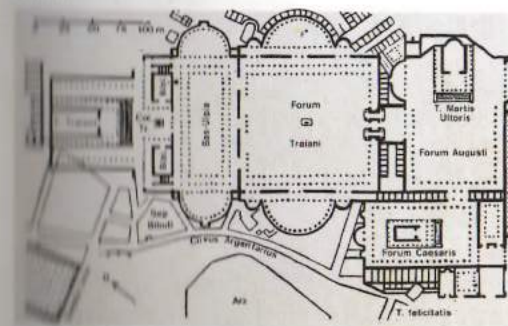


Fig. 3. - Planta do Foro Trajano. (Roma.)



Fig. 4. - O arco de Tito. (Roma.)



Fig. 5 - Estátua equestre de Marco Aurélio na praça do Palácio (Roma.)



Fig. 6. - Pintura mural pompeiana da Vila dos Mistérios. (Pompéia.)

ARTE PALEOCRISTA

O pensamento racional que caracterizou os gregos transmitiu-se a Roma, que lhe acrescentou boa dose de senso prático. Ambos exerceram sua influência no Oriente, que dominou os gregos de Alexandre Magno e os romanos de Valeriano, Germânico e Tito. Porém este domínio material do Ocidente sobre o Oriente não foi paralelo ao domínio espiritual, pois o Oriente infiltrou-se lentamente em Roma, primeiramente com as divindades pagãs que os romanos importaram, depois com a força nova, impetuosa e doce do cristianismo. O cristianismo ora foi perseguido, ora tolerado, e em certas ocasiões protegido pelos patrícios, e o imperador, depois da terrível perseguição de Dioclesiano, realizou o feito culminante do Edito de Milão (313), declarando o cristianismo religião oficial do Estado. Mais uma vez impunha-se o Oriente ao Ocidente.

A arte cristã primitiva compreende uma primeira época, a das catacumbas, na qual desenvolve-se às escondidas, fiel à nova fé, porém ainda carente de elementos artísticos originais. Imitaram-se os temas pagãos, e artistas pagãos, escultores e pintores, decoram as catacumbas com afrescos no estilo romano, mudando o significado dos símbolos, como o pavão real ou a vinha, representando Cristo na figura de pastor ou ainda como Cristo doutor (figura 1), sentado e revestido com a toga.

Uma vez reconhecida a religião de Cristo pelo imperador Constantino, inicia-se no século IV a construção dos primeiros templos. A nova religião prevê o culto no interior do templo, não ao seu redor, como na Grécia, e a ela se adaptam tipos já empregados para outros fins. O tipo mais comum apresenta três partes: a nave, separada por colunas —destas, a central, mais elevada—, é iluminada por janelas (*claustrario*). A entrada fixa-se em um extremo e, oposto a ela, encontra-se o *presbitério*, geralmente rodeado por um ábside semicircular, coberto por uma cúpula de quarto de esfera. A *basílica* não é coberta por abóbodas, e sim por armaduras de madeira, vigas e telhas. Local de oração e pregação, no centro situa-se a «*schola cantorum*». Constantino ergueu em Roma e Jerusalém importantes basílicas, como São Pedro do Vaticano, São Paulo Extramuros (fig. 2), São João de Latrão e São Lourenço, na Cidade Eterna; a Natividade, em Belém, e a de São João,

em Jerusalém. Todas obedeciam ao tipo descrito, se bem que a de São Pedro tivesse cinco naves e não três, e um *transepto* ou *cruzeiro*, isto é, uma nave transversal defronte ao presbitério, separada da nave central por um arco triunfal, ou *iconostásio*. Diante da porta de entrada estendia-se o *nártex*, ou pórtico claustral, destinado aos não batizados. A este tipo de edifícios de planta alargada, simétrico em relação a um eixo longitudinal, junta-se outro tipo de construção que se caracteriza pelos batistérios ou *martíria*. São estes lugares onde repousam os corpos dos santos mártires e onde somente celebra-se missa no dia de sua festividade. O batistério é o lugar destinado a administrar o sacramento do batismo, que se realizava então por imersão numa pequena piscina. São edifícios de planta concentrada, ou seja simétrica em relação a um ponto central, e cobertos por uma cúpula. O batistério de São João de Latrão (fig. 3) e o mausoléu de Santa Constança em Roma (fig. 4) são exemplos deste tipo.

O cristianismo, que foi oficialmente reconhecido em Roma, expandiu-se rapidamente pelos arredores de seu país de origem, a Palestina. Na verdade, já no século V ergueram-se na Síria grandes templos, muito diferentes dos romanos. Eram em homenagem aos santos anacoretas que no deserto fizeram penitência; o mais famoso deles é o Qal'at Simaan, dedicado a São Simão Estilita. Um grande hexágono central, onde se encontra a coluna de São Simão, é rodeado pela igreja, o hospital e a hospedaria, etc., como em geral nos centros de peregrinação. Este tipo de arquitetura estendeu-se a Anatólia e a Armênia.

No Egito desenvolveu-se a arte chamada *copta*, caracterizada pelos grandes monastérios perdidos no deserto, tendo todos eles como origem o fundado por São Pacômio, verdadeiro iniciador da vida conventual, e que foi introduzida na Europa por seu compatriota São Bento de Nursia, fundador da ordem beneditina. São estes monastérios uma mistura de *basílica* constantiniana e edifício faraônico. A arte copta é interessantíssima por suas esculturas, oriundas do romano posterior, e pela pintura, da qual sobressaem os afrescos do convento de Faras, atualmente no museu de Varsóvia.

Em Capadócia (Turquia) formou-se uma escola cristã de monjes, que viviam em estranhas igrejas rupestres (fig. 5), embora que bem decoradas com pinturas em afresco.

ARTE PALEOCRISTÃ



Fig. 1 - Cristo Doutor. (Roma.)



Fig. 2 - Exterior da basílica de São Paulo Extramuros. (Roma.)



Fig. 3 - Interior do mausoléu de Santa Constança. (Roma.)



Fig. 4 - Interior do batistério de São João de Latrão. (Roma.)



Fig. 5 - Pinturas das igrejas rupestres de Capadócia (Turquia).

ARTE PARTA, SASÂNIDA E BIZANTINA

O fim do império de Alexandre Magno não foi o fim da influência grega na Ásia, mas somente uma mudança. O Estado selêucida estabelecido na Síria e na Mesopotâmia continuará sendo grego pela raça e pela arte. Com a invasão dos partos, provenientes da Escítia, ao sul do mar Cáspio, fundou-se a dinastia arsácida em 250 a.C.

A mistura de grego e oriental acentua-se com a construção de palácios abobadados, com salas abertas para o exterior (*iwanes*) e raras esculturas fundidas em bronze, como a do príncipe Shami.

Os indoeuropeus, partos arsácidas, foram vencidos pelos sasânidas, povo semita que, desde 224 a.C. até a invasão muçulmana, em 624 a.C., dominou a Pérsia.

Os sasânidas consideravam-se descendentes dos persas aquemênidas e praticavam a religião mazdeísta. Em suas lutas com Roma é de notar a famosa vitória de Edessa e a captura do imperador Valeriano. Seus triunfos foram celebrados em baixo relêvos, esculpido ao pé das tumbas reais aquemênidas de Naq-I-Rustem (fig. 1) e Taq-I-Bustân, onde são vistos os monarcas sasânidas a cavalo, ora recebendo das mãos da divindade o símbolo do poder, ora em atitude vitoriosa diante dos imperadores romanos derrotados. Notáveis as ruínas do palácio de Ctesifonte (fig. 2), de abóbadas amplas, construídas por arquitetos bizantinos.

Enquanto os sasânidas dominavam a Ásia Menor, no Mediterrâneo oriental formava-se o Império bizantino, último resquício do esplendor romano, que foi dividido por Teodósio o Grande entre seus filhos Honório e Arcádio, e cujo setor ocidental extinguiu-se com a queda de Roma em poder dos povos bárbaros (século V).

A capital do Império do Oriente era a cidade de Constantinopla, fundada com este nome, no local da antiga Bizâncio, por Constantino o Grande.

Constantinopla teve que combater contra eslavos, ávaros e persas, mas teve um momento de grande expansão sob Justiniano, que recuperou o leste da península espanhola, bem como a Itália e Cartago. A arte desenvolveu-se paralelamente a estes progressos e compreende três períodos: o de Justiniano, até a chamada guerra das imagens; o período dos imperadores macedônios e dos Comnenos, e o chamado renascimento paleológico. Ao primeiro chama-se genericamente bizantino, e deuterobizantino aos outros dois.

O período bizantino formar-se-á de três componentes. Primeiro, a arte romana clássica, sua arte ideal, uma vez que, quando ainda o grego era a língua de Bizâncio, os soberanos intitulavam-se imperadores e consideravam-se sucessores de Augusto e Trajano. O segundo componente era o orientalismo, recebido através de seus contatos com os persas e os sírios e que lhes proporcionou modelos extremo orientais levados pela rota da seda, e, por fim, a arte bárbara, trazida pelos povos de ao redor de suas fronteiras que chegaram ao Mediterrâneo pelos Balcãs.

O período entre Justiniano e a crise iconoclasta, ou guerra das imagens (527-843), caracteriza-se pelo dogmatismo da produção artística, que dará lugar a uma arquitetura de tipo simbólico cheia de força. E o período das grandes igrejas cupulares. Os principais monumentos desta época encontram-se em Constantinopla e Ravena, situada na costa adriática italiana, onde os bizantinos fundaram uma colônia. Santo Apolinário em Classe, em Ravena (figura 3), é um exemplo de uma construção basilical alongada, coberta com teto de madeira. São de plantas concentradas as igrejas dos Santos Sérgio e Baco, de Constantinopla, e de São Vital, em Ravena, com airovas cúpulas sobre galerias de colunas. Nos Santos Apóstolos, de Constantinopla, encontra-se o tipo de cruz grega. O templo bizantino por excelência é o de Hagia Sofia (a Santa Sabedoria) de Constantinopla (fig. 4). Uma imensa cúpula de 31 metros, construída por Artemio de Tralles e Isodoro de Mileto, ergue-se, como um símbolo da abóboda celeste, cobrindo o povo cristão dentro do templo. A decoração de mosaico, típica do estilo bizantino, encontra-se em Ravena (fig. 5), em São Vital e Santo Apolinário o Novo, onde uma fileira de santos move-se pelos muros do templo numa brilhante procissão de personagens, cujos olhos, muito abertos, atestam uma profunda vida interior. O decorativismo bizantino traduz-se em capitéis movimentados, trabalhados a trépano; nos delicados trabalhos de marfim, como o relêvo Barberini, ou a surpreendente cátedra de Maximiano (fig. 6), conservada no museu de Ravena. Os íconos ou imagens adquirem progressiva rigidez.

Em 726, Leão III, Isáurio e, mais tarde, seu filho Constantino V, Coprônimo (740), promulgaram editos proibindo as imagens. Foram a origem da chamada crise iconoclasta, reflexo da que, na mesma época, dominou o Islã, e que tão profundamente afetou, inclusive, a História do Arte.

ARTE PARTA, SASÂNIDA BIZANTINA



Fig. 1. - Tumba de Dario I em Naq-I-Rustan



Fig. 2. - Ruínas do palácio de Ctesifonte, em Tak-I-Kisrá (Irã).



Fig. 3. - Basilica de Santo Apolinário em Classe, Ravena



Fig. 4. - Interior de Santa Sofia, Istambul (Turquia).



Fig. 5. - Interior de São Vital, Ravena (Itália).



Fig. 6. - Cátedra de marfim de Maximiano, Ravena (Itália).

ARTE DEUTEROBIZANTINA

A crise iconoclasta, rompendo a tradição figurativa da arte bizantina, deixou vestígios no estilo das construções arquitetônicas, especialmente no Palácio Sagrado de Constantinopla, e na escultura simplesmente decorativa de púlpitos e gradis, que se recobriram de elegantes linhas geométricas de origem oriental.

Os livros de miniaturas foram o refúgio dos pintores, impedidos de decorar as igrejas com figuras de santos. Os salterios e livros de oração mantiveram a tradição figurativa, principalmente nos monastérios. A crise iconoclasta trouxe como consequência a emigração de muitos monjes artistas que se estabeleceram ao sul da Itália, na Sicília e em Veneza. Sua influência na arte italiana se prolongará até Giotto.

O maravilhoso mosaico absidal de Torcello (fig. 1), próximo a Veneza, mostra uma das mais imponentes imagens da Virgem Mãe de Deus (*Zeotókos*).

A volta ao culto das imagens, com os imperadores macedônicos e os Comnenos (séculos IX-XII), supõe um retorno ao estudo da antiguidade clássica; o conhecimento da filosofia e da cultura gregas contribuiu para dar à arte um esplendor imperial. Nas igrejas continua sendo usada a planta em cruz grega, coberta com um conjunto de cinco cúpulas, que não são rebaixadas, como as de Santa Sofia, mas que se erguem sobre um prisma poligonal, em geral otavado, chamado *tambor*. Cobrem-se com telhas e abrem-se janelas no tambor. Interiormente forma-se outra cúpula decorada com mosaicos de fundo dourado.

A Zeotókos, de Salônica (1028), e, na mesma cidade, os Santos Apóstolos (século XIV) são exemplos deste tipo de igreja, que exteriormente são decoradas com jogos de côr e de forma, obtidos com a diversidade de colocação dos ladrilhos. A pequena Metrópole de Atenas (século X) é um pequeno relicário adornado com relevos da época anterior.

Na Armênia desenvolveu-se uma escola paralela, sob a dinastia dos Bagrátidas (séculos X e XI) que deixou obras importantes, como a catedral de Ani (1000), onde se encontram os primeiros ensaios de arcos ogivados com nervaduras, precursores do gótico.

As figuras que naquela época se representavam por símbolos ou anagramas mostram-se agora rígidas, estáticas, não com um intento decorativo,

mas com uma ordem que a liturgia estabelece inflexivelmente.

Cristo em toda a majestade preside a igreja, desde a cúpula até o ábside, e as cenas de sua vida dominam todo o templo, relegando os santos a lugar de menos importância. São notáveis os mosaicos da igreja de Dafni, perto de Atenas (século XI); São Lucas, de Focida (século XII) e a Nea Moni, de Quio (século XI).

Mais conhecida é a catedral de São Marcos, em Veneza (fig. 2), orgulho dos ricos negociantes venezianos, sempre em contato comercial com o Oriente. Iniciada por bizantinos no século XI, sobre antigo monumento, é uma igreja de tijolo, com cinco cúpulas duplas, decoradas com mosaicos as exteriores, de forma bulbosa, e sustentadas por elementos de madeira as interiores. Mais tarde seu exterior foi enriquecido com aplicações de mármore e pedras preciosas trazidas do Oriente, assim como com esculturas, entre as quais salienta-se, sobre a porta principal, a quadriga de bronze, que tinha estado no hipódromo de Constantinopla. No altar principal, a famosa Pala de Ouro (fig. 3), ou retábulo de ouro, com incrustações de esmalte e pedrarias, que constitui a peça mais notável da história da ourivesaria. Na Sicília, na Capela Palatina, na Martorana, de Palermo, e nas catedrais de Cefalú e Monreale (fig. 4) nota-se todo o luxo do mosaico bizantino, combinado a elementos sarracenos. Nos Balcãs, Santa Sofia, de Ohrid, é interessante por sua decoração de pinturas em afresco.

No Renascimento dos Paleólogos (séculos XIII-XV), ainda que não se tenham inventado novas formas, consagra-se definitivamente o estilo bizantino. A Apendiko, de Mistra (Peloponeso), do século XIV, é uma das mais características igrejas, coroada por grande número de cúpulas numa bela variedade de proporções. No Monte Athos, da Grécia, constroem-se famosos conventos, ainda existentes, e que acolhem os monjes sucessores dos eremitas de Tebaida e Palestina, em lugares de difícil acesso, plenos de tesouros artísticos.

Depois da conversão do príncipe Vladimir de Kiev (864), a arte bizantina, que já havia conquistado a Moldávia, Valáquia, Sérvia e Bulgária, estendeu-se à Rússia, onde se fixará até o século XVIII. Procede do século XVI a conhecida igreja de Bemaventurado São Basílio, de Moscou (1560) (fig. 5). Na Polónia nota-se a influência deuterobizantina (igreja de São Floriano).

ARTE DEUTEROBIZANTINA



Fig. 1. — Mosaico de Torcello (Itália).



Fig. 2. — Catedral de São Marcos, Veneza (Itália).



Fig. 4. — Mosaico do ábside da igreja de Monreale (Itália).

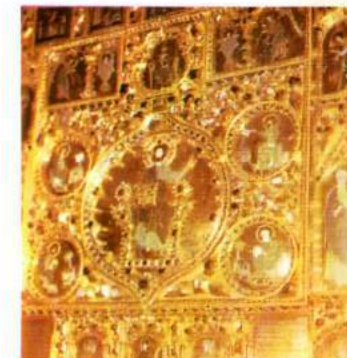


Fig. 3. — Uma parte do retábulo áureo de São Marcos, Veneza (Itália).



Fig. 5. — Igreja de São Basílio, de Moscou.

ORIENTE

ARTE NA ÍNDIA

Comentando a arte oriental é necessário advertir-se que esta não pode ser estudada com o mesmo critério que se aplica à arte do Ocidente. A emoção estética que domina um ocidental na contemplação de uma regra, de uma harmonia ou uma proporção não é a mesma que o oriental procura na sua arte. Em troca, buscará ele um reflexo da integração do mundo com a divindade através de uma arte de formas inusitadas.

O hindu sempre teve intuição do divino, a qual traduz materialmente nos objetos artísticos. Estes nascem e multiplicam-se, fora de todo marco e toda ordenação, no sentido que dela nos dá a lógica helênica. Como seres orgânicos, as obras de arte hindus crescem e reproduzem-se, pois que persistem no decorrer dos séculos, sem balbúcios primitivos, evolução ou posterior decadência.

A península da Índia une-se ao resto da Ásia pela cordilheira do Himalaia, de difícil acesso, e por isso a passagem para as planícies do Indo fez-se através do Afeganistão, em contato com a Pérsia.

Por aí chegaram à Índia os povos mesopotâmicos e, logo, os gregos de Alexandre.

Em Harappa e Mohenjo Daro existiu uma civilização primitiva de origem mesopotâmica que foi arrasada no segundo milênio antes de Cristo por uma invasão ariana. Estes invasores levaram à Índia a língua sanscrita e uma religião, o vedismo, que evoluiu para o bramanismo; este prega a união de todas as almas numa só, e a redenção pelas reincarnações (metempsicose).

No século VI a.C. Buda pregou uma nova religião, que se opõe ao panteísmo bramanista e estabelece o caminho da salvação e o paraíso, ou nirvana. O budismo foi substituído no século IX pelo hinduísmo, religião essa derivada do bramanismo e que, juntamente com o culto muçulmano, é a que mais adeptos conta hoje na Índia.

A arte hindu deve ser estudada a partir do budismo, pois quase nada resta das épocas anteriores.

O período primitivo, que se situa entre os séculos III a.C. e I d.C., é caracterizado por uma arquitetura de pedra que imita modelos anteriores de madeira e forma-se no vale do Ganges. Ergue-se em homenagem a Buda, apesar de não representá-lo em efígie. As

stupas são monumentos derivados dos túmulos de forma cônica, como a stupa de Sanchi (fig. 1). Uma arquitetura rupestre produz santuários escavados na rocha (*chaitya*) e monastérios (*vihaya*). A *chaitya* do Bhaia é do século II a.C. e possui um arco decorado com esculturas de baixo relevo.

Entre os séculos I e V d.C. desenvolve-se a arte greco-budista na região de Gandhara e, pela primeira vez, é representada a face de Buda identificando-a com a imagem do Apolo helênico. A arte aborígine da Índia desenvolve-se à parte do grego na região de Mathura com o nome de arte *preguta*, a qual se deixará influenciar lentamente pelos greco-budistas. Um terceiro estilo compreendido entre os séculos I e IV, no Sul, em Bekhan e Anarabati (fig. 2), mostra um realismo sensual e voluptuoso.

A época *gupta* compreende do século IV ao VI, naquilo que se poderia chamar classicismo hindu. O templo de Ajanta (fig. 3) é seu monumento mais notável. Buda adquire seu aspecto definitivo, e os baixos relevos e pinturas tornam-se dinâmicos e expressivos (fig. 4). A arte *gupta* é encontrada nos templos do Elefanta e Mavalipuram, onde vê-se o famoso relevo do curso do Ganges, resumo da mentalidade da Índia (séculos VII e VIII).

Nos séculos VIII e IX dá-se a invasão muçulmana, que confina a arte hindu às regiões de Bengala e Bekhan, onde a arte bramanista opõe-se ao naturalismo budista.

A arquitetura deixa de ser rupestre, e constroem-se grandes santuários (figura 5), como o de Lindaraja, com *chikhara* ou *cella*, de forma bulbosa, ou seja de tipo piramidal, ou *vimana*, como o de Tanpore. A dinastia muçulmana dos mongóis (1520-1800) ergueu esplêndidos monumentos e mesquitas em Agra, Delhi e Lahore. O espírito eclético muçulmano soube assimilar a arte pré-existente e deixou o palácio de Fatpur Sikri e o mausoléu de Taj-Mahal, em Agra, uma jóia em mármore e alabastro, realizada com o auxílio de arquitetos ocidentais (1640).

A arte budista hindu refugiou-se na península da Indochina e na Insulindia. Em Java construiu-se a gigantesca stupa de Boro-Budur (século VIII). Na Indochina a arte *kmehr* conseguiu um tipo de escultura totalmente original e em Angkor localiza-se o templo das Cinco Torres (fig. 6), do século XII, que é, juntamente com o templo de Bayón, exemplo de um tipo de relevo movimentado e sensual.

ARTE NA ÍNDIA



Fig. 1. — Stupa de Sanchi, Madhya Pradesh (Índia).



Fig. 2. — Relêvo da stupa, de Amaravati (Índia).



Fig. 3. — Cova número 19 de Ajanta (Índia).



Fig. 4. — Buda, da cova de Ajanta número 1.



Fig. 5. — Torre do Buda, (Índia).



Fig. 6. — Templo de Angkor-Vat (Cambodja).

ARTE CHINESA

O continente chinês viveu, no decorrer de toda a História, quase sempre isolado, numa atitude defensiva contra as invasões mongóis, lamento formou-se a mentalidade chinesa, capaz de encontrar beleza através da repetição de um simples objeto fixada no sí-uma palavra, a atenção segue bastam- lência que a precede para encontrar o a um monje budista possuidora de eco da alma universal. As religiões primitivas, toda arte. As religiões primitivas, cheias de crueldade e magia, viram-se remodeladas por Lao-tsé, criador do taoísmo, o «caminho da verdade», e por Confúcio, autor de uma religião prática. Finalmente, o budismo, proveniente da Índia, firmou-se definitivamente na China.

A pré-história neolítica apresenta as primeiras cerâmicas semelhantes às pré-dinásticas egípcias. A dinastia Chang (1527-1208 a.C.) produz uma série de bronze, de rie admirável de vasos de misticismo formato ritual, cheios de jade, material religioso, e objetos chineses, a pura essência.

Na dinastia Tchou (1208-256 a.C.) dá-se o fenômeno religioso e a superstição, perdendo a arte a tensão interna da época anterior. Entre 480 e 221 a.C. incrementam-se o feudalismo e a desunião; esta termina com o primeiro imperador da China, sin (221-206 a.C.), construtor da Grande muralha, obra prima da arquitetura militar.

De 206 a.C. até 21 d.C. o país é dominado pela dinastia Han, e a arte chinesa propaga-se através da rota da seda para o Pamir, Turquestão, Irã, Palmira e o Mediterrâneo.

Na arte desta dinastia encontra-se maior serenidade, principalmente nos preciosos objetos funerários de cerâmica representando figuras decoradas com relevos e nas lousas de mármore.

Verdadeira época de confusão manifestam-se durante o período dos Três Reinos e o das Seis Dinastias (221-581). Destas destaca-se a dinastia Wei, contemporânea da introdução do budismo na China. Estátua de *bodhisatva* (sêres no caminho da iluminação, que se encarnam em seres humanos), de tipo hindu (fig. 1), e santuários cavados na rocha com baixos relevos e pinturas «kansu» atestam a influência da nova religião. Surge então a protoporcelana de gres cao-

línico, precursor do conhecido produto chinês.

Entre 581 e 618 dá-se a unidade da China sob os Sui, que imprimem o sinal de sua arte em esculturas rígidas protocolares e severas.

A dinastia Tang (618-906) representa um progresso da capacidade do país e um intercâmbio religioso com os estrangeiros. A escultura se torna vigorosa e realista (fig. 2). É típica desta época a cerâmica vidrada e pintada com cores vivas representando figuras humanas, mas, sobretudo, cavalos.

Neste período a arquitetura religiosa adquire sua forma típica, o pagode, edifício de vários pavimentos coroado com diversos pendentes. O da Oca Selvagem, em Chang-an (690), é um notável exemplo.

Várias divisões internas, causa de desenvolvimento muçulmano no Oeste, caracterizam o período das Cinco Dinastias (906-960), que deixou-nos as famosas pinturas de paisagens a aquarela de uma só cor, que resumem profunda espiritualidade, representando delicadas paisagens de outono.

Dá-se novamente a unidade do Império sob a dinastia Sung (960-1279). A seita budista Chan prega uma modalidade de panteísmo que se traduz na pintura por claro-escuros e pela névoa como imagem da caducidade das coisas que escondem a grande alma do mundo.

A dinastia Yuan (1260-1368) é de origem mongólica e inicia-se com Genghis Kan, tendo o apogeu com seu neto Kubilai Kan. Os mongóis, rudes e incultos, deixaram-se seduzir pela arte chinesa, e pintores como Ni Tzan exprimem-se pela poesia do humilde, o desenho nítido e as linhas ricas.

Os Ming (1368-1644) reconstruíram Pequim (figs. 3 e 4) e sua famosa Cidade Proibida imperial. Os pintores são eruditos, e imitam os estilos antigos sem que isso redunde, entretanto, em plágio nem servilismo. Os móveis de madeira laqueada, bem como a cerâmica azul e branca, de tanta transcendência exterior, alcançam sua máxima excelência.

Finalmente, a dinastia Tsing (1644-1912), de origem mandchú, significa a restauração da arte chinesa e sua difusão até o Ocidente. Foi neste período que se esgueou o palácio de Verão, a porta da Harmonia Sublime, na Cidade Proibida, e o templo do Céu (fig. 5) de tradição Ming. Pequim adquiriu assim o aspecto que tinha no princípio do século. A cerâmica desta época recolhe as tradições anteriores e cria os célebres conjuntos vermelho, verde e rosa, grandemente difundidos na Europa.

ARTE CHINESA



Fig. 1. — Estátua em madeira da bodhisatva, uma encarnação



Fig. 2. — Leão de pedra da tumba de Shu (Nankim.)



Fig. 4. — Castelo de Hydejoshi.



Fig. 3. — Museu de Yung ho. (Pequim.)

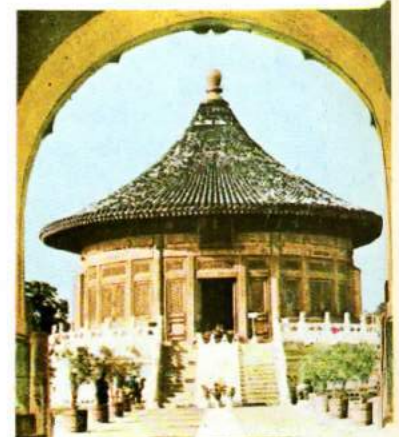


Fig. 5. — Templo do Céu. (Pequim.)

ARTE DA CORÉIA E DO JAPÃO

Foi através da península da Coréia que a arte chinesa alcançou o Japão, e, se bem que em todas as obras destes dois povos se manifeste a influência chinesa, não poderá ser considerado como arte provincial. É sabido que entre o século I a.C. e o VII d.C. a península esteve dividida em três reinos influenciados pela cultura Chang, especialmente na cerâmica. A unidade da Coréia sob a dinastia Silla (668-935) revela ainda a influência chinesa da cultura Tang, assim como das Cinco Dinastias, conservando, entretanto, cuidadosamente, os modelos antigos (figura 1). Entre 918 e 1392 o reino de Koryo mostra uma arte híbrida, na qual faz-se sentir uma mistura da tradição Tang, das Cinco Dinastias, de Sung e dos reinos bárbaros. Uma cerâmica especial de incrustações, o nacar e a laca, são as especialidades deste período, no qual tem a arquitetura um tipo chinês. Com a dinastia Li (1392-1912) a Coréia fica submetida ao domínio dos Ming durante dois séculos de relativa tranquilidade, nos quais conhece a religião confucionista e estabelece a capital em Seul. No século XVI sofre a invasão japonesa, e cae o país sob novo domínio: o da dinastia manchú.

O vizinho arquipélago japonês teve um longo período pré-histórico chamado Idade Arqueológica (5000 a.C. - 552 d.C.) da qual restam-nos poucas cerâmicas antropomorfas, de grande primitivismo, do período Jômon, ao qual sucede o Kofun dos grandes sepulcros, notáveis pelas terracotas naturalistas representando animais domésticos.

No período Asoka (552-645) é introduzido o budismo no Japão, e com ele uma maior apreciação dos valores espirituais; sente-se a influência Wei e constroem-se os primeiros grandes pagodes em Horyu-ji (Nara), em cujo interior venera-se a triada budista do escultor Tori, notável bronze que criou escola. No período Nara (645-794), debaixo da influência Tang, estabelece-se a capital do Japão, primeiro em Fujiwara, ao Sul, e logo em Nara. É o período dos tecidos e do trabalho delicado dos metais preciosos, bem como da arquitetura cerimonial dos pavilhões de Todai-ji (figs. 2 e 3), em Nara, e da Sala de Grande Buda. No período Heian (794-1185) tem domínio absoluto a família Fujiwara, que tinha o privilégio de escolher as esposas dos imperadores. A arte alcançou um refina-

mento e um gosto primorosos, tanto na arquitetura como na pintura sobre o papel. É nesta época que a arquitetura começa a relacionar-se com a paisagem de um modo tão íntimo e eficaz que se perpetuou na arte japonesa como uma de suas mais importantes características.

A sala do Fenix, Hoodo de Ryodo-in, em Uji, perto de Kyoto, e os pagodes de vários patamares e de tetos elevados mostram todo o poder da arte em elegância, delicadeza e formalidade (fig. 4). A tão delicada posição artística sucede um período, chamado de Kamakura (1185-1333) por causa de uma revolta militar, e volta ao estilo tradicional.

Sofrê a religião a influência de uma seita chinesa, Chan, ou Zen, em japonês, que cultiva o ascetismo e a mística ficando estes incorporados à cultura japonesa. São famosos os retratos de grande veracidade, como o de Muramoto Yosito, cuja face expressiva emerge de severo traje negro. Unkei é o fundador de uma escola de escultura, da qual o Grande Buda de Kamakura é o mais notável exemplo (fig. 5). Não é, entretanto, nas grandes estátuas que melhor se aprecia a arte Kamakura, mas sim nas pequenas imagens que servem de veículo à meditação Zen.

O período Muromachi (1333-1575) será o da expansão do budismo Zen, e a arte sentirá a influência deste fato. Buscar-se-á o prazer do espírito através de uma calma, lenta e meditada interpretação da realidade, que será obtida através de estudadas cerimônias, como o ritual do chá, da arquitetura e da jardinagem, passando pela pintura monocromática. Em Ryoan-ji, Kyoto, constroem-se o célebre jardim sem plantas, somente com rochas e seixos brancos cuidadosamente cortados (fig. 6), a cuja margem se sentavam os japoneses para meditar sobre misteriosas significações.

O período Monoyama (1575-1614) é um tempo de transição; nêle surge o feudalismo, a arte torna-se burguesa até chegar ao período Edo (1614-1867), onde surgem as típicas pinturas japonesas: o *vamato-e*, de tintas claras e amplas pinceladas, e o *ukuyo-e*, ou realismo figurativo de Hokmi, que conduziu à xilografia ou gravação em madeira. A arte japonesa desenvolverá sua maior interpretação decorativa nos surpreendentes pavilhões de Nikko, onde incrustações, apliques e debuchos criam um ambiente rico e significativo. Atualmente o Japão situa-se entre os primeiros países no que se refere à arquitetura



Fig. 1. - Torre de Keishu. (Coréia.)



Fig. 3. - Porta do templo de Todai-ji.



Fig. 5. - O grande Buda, em Kamakura (Japão).

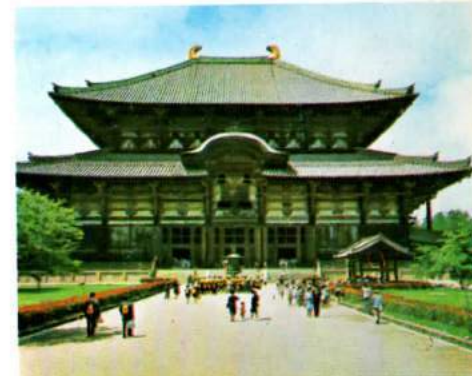


Fig. 2. - Templo de Todai-ji, em Nara (Japão).



Fig. 4. - Templo de Kofuku, em Nara (Japão).



Fig. 6. - Jardim de pedra do templo Ryoan-ji (Kioto).

AMÉRICA

ARTE PRÉ-COLOMBIANA

A arte americana, que deslumbrou os conquistadores espanhóis, e que só foi estudada metódicamente em princípios do século XIX, produziu verdadeiro impacto no panorama geral da História da Arte por tratar-se de culturas desenvolvidas sem nenhum contacto com as artes oriental e ocidental. A alegria e a surpresa experimentadas por Alberto Durero ao contemplar os objetos americanos oferecidos a Carlos V é a mesma que qualquer estudioso sente ao entrar em contacto com formas tão novas, estranhas e interessantes.

Investigações recentes fazem supor que 15.000 anos antes de Cristo a América recebeu populações nômades asiáticas que, em lento processo de adaptação, chegaram a estabelecer-se no segundo milênio antes da nossa era como povos agrícolas sedentários.

Desde remota antiguidade até a chegada dos espanhóis a arte americana em geral conheceu três períodos, para efeito de classificação. O pré-clássico (2000-100 a.C.), o clássico (100 a.C. - 1000 d.C.) e o pós-clássico (1000-1530).

Durante o período pré-clássico dá-se, na região central do México, a cultura de Zacatecas, conhecida pela cerâmica funerária de Tlatilco (fig. 1). Nesta época se constroem a primeira pirâmide em Cuicuilco, da cultura Ticomán, que será o antecedente de um tipo arquitetônico muito difundido, logo, em toda a América. Sem localização certa, distribuída por ampla região do estado de Tabasco e do golfo do México, surge a estranha cultura olmeca, que deixou esculturas de grandes cabeças de pedra, com traços faciais inconfundíveis, assim como altares de rica escultura. Na região oeste do México (Michoacán, Jalisco, Nayarit e Colima) encontra-se um tipo de cerâmica funerária de um realismo convencional e grande vitalidade, além de peças em pedra e metal fundido.

Durante o período clássico instalou-se o culto ao deus serpente com plumas (Quetzalcoatl), na cidade sagrada de Teotihuacán (fig. 2), de quase 20 quilômetros quadrados de extensão, presidida pelos chamados templos do Sol e da Lua, pirâmides de tijolo recobertas de pedra esculpida, de quase 65 metros de altura.

Os zapotecas (séculos V-X), localizados em Oaxaca, no sudeste da atual cidade de México, construíram Monte

Albán, com grandes pirâmides (figura 4) e espaçosos campos de jogo de bola. Grandes urnas funerárias de terracota mostram formas femininas de penteado complicado (fig. 3) e expressão dura. Na costa do Este e do golfo do México as culturas de Veracruz e Huasteca provam sua vitalidade com a pirâmide de El Tajin (fig. 5), chamada dos nichos pela existência de ocos e vãos em sua estrutura.

No período pós-clássico desenvolve-se a cultura tolteca, que supera em refinamento às anteriores. Em Tula ergue-se o templo da Estrela Matutina, o de Quetzalcoatl, em sua versão de guerreiro tolteca, que profetizou a vinda de estranhos seres barbados, identificados como Hernán Cortés e seus soldados. A porta do templo estava defendida por pilastras que simulavam guerreiros toltecas de grande força e tamanho. Em Xochicalco (Morelos) existe outro templo tolteca, notável pelos baixos relevos geométricos de seus muros.

Os mixtecos (Puebla) são conhecidos através de volumes manuscritos contemporâneos que descrevem seus costumes. Em Oaxaca, o palácio das Gregas mostra o relevo geométrico inspirado na urdidura do tecido.

Os aztecas (séculos XIV-XVI) invadiram o planalto central mexicano e fundaram em 1337 a cidade de Tenochtitlán, na lagoa, onde instalaram um sistema urbanístico de grande interesse. Recolheram as tradições toltecas e mixtecas, mesmo quando exprimem sua forte personalidade nas representações do deus Xipe-Tótec debaixo do título de renovador das estações do ano. A ele ofereciam-se vítimas humanas esfoladas, cuja pele revestiam os sacerdotes, tal como é representado em várias estátuas, como expressão de um sentimento profundamente religioso e da extraordinária força da alma azteca, que transbordava na crueldade deste ato.

No baixo relevo circular da pedra do Sol (fig. 6) descreve-se a história do mundo com sinais personalíssimos. O complicado rito religioso e palaciano transcorria realçado com maravilhosas amostras de tecidos e enfeites, como as máscaras de mosaico, as plumas de altos penachos sobre a cabeça do rei ou sacerdote, ou habilmente dispostas formando desenhos sobre os escudos rituais. A arquitetura, apesar da desapareição dos templos de Tenochtitlán, mostra-se, mais uma vez, pujante e tradicional na pirâmide de Tenayuca.

AMÉRICA

ARTE PRÉ-COLOMBIANA



Fig. 1. - Cerâmica mexicana de Tlatilco.



Fig. 3. - Peitoral e colar de Jade. Monte Albán (México).



Fig. 2. - Templo azteca de Teotihuacán (México).



Fig. 4. - Ruínas do templo da Estrela Matutina. Monte Albán (México).



Fig. 5. - Pirâmide de El Tajin (México).



Fig. 6. - A chamada "pedra do Sol", Museu Nacional (México).

Cultura maia (1000 a. C. - 100 d. C.)

A personalidade misteriosa e inquietante da arte maia fez-se sentir através dos atuais estados mexicanos (Yucatã, Campeche, Tabasco, etc.), Guatemala e Honduras. Pelo texto dos três códices précolombianos que se conservaram (os demais foram destruídos afim de evitar sacrifícios de crianças que neles eram prescritos) chegou-se a ter notícia, ainda que incompleta, uma vez que só parte dos hierógrafos maias é legível, dos amplos conhecimentos matemáticos e astronômicos deste povo, que lhes permitiu estabelecer o mais completo calendário da História. A arquitetura maia é notável pelas pirâmides e os templos construídos desde tempos remotos. A pirâmide de Dzibilchaltun e a das Inscrições, em Palenque, são significativas, assim como a do Sol, também em Palenque, rematada por uma trabalhada elevação de pedra (fig. 1). O templo, derivado da cabana cúbica maia, costuma ter uma forma sólida e maciça com um amplo friso decorado com baixo relevo, como no quadrilátero das Monjas, de Uxmal, o templo do Enano e o palácio do Governador. Em Labná (Yucatã) aparece a falsa cúpula, como no arco do deus da chuva, Chac, em Kabah. Em Tikal (Guatemala) ergue-se o elevado templo pirâmide (fig. 2) de 70 metros, comparável ao de Copán (Honduras). No templo de Bonampak (Chiapas) nota-se a mais importante pintura em afresco de origem maia. Em três faixas superpostas representam-se as mais cruentas cenas do ritual religioso. Grande número de figuras, de textura elementar, unem-se numa hábil composição.

Cultura maia-tolteca (1000-1460)

A península de Yucatã, feudo maia, foi invadida pelos toltecas, fundadores da cidade de Chichen-Itzá. E com eles trazem sua arte de Tula. As colunas incorporaram-se aos templos maias (templo dos Guerreiros, fig. 3), que continuam tendo forma de pirâmide, porém cercada de pórticos e coroada por um pavilhão de colunas esculpidas, representando guerreiros armados, com baixo relevo interior no qual repete-se a máscara do deus da chuva, Chac. O templo do Caracol, usado como observatório astronômico, e arrematado por um pavilhão cilíndrico, apresenta uma nova forma. O conjunto da cidade sagrada de Chichen-Itzá, completa-se com a chamada Igreja e com o Castelo, forma-

do por uma dupla pirâmide contendo o torso do Jaguar Vermelho (fig. 4), uma das peças mais expressivas da escultura maia, e a figura apavorante de Chac Mool, recostado e sustentando sobre o ventre uma espécie de bandeja, na qual eram oferecidos os corações humanos no fim de complicado cerimonial. Vários campos para o tradicional jogo de bola, o templo dos Jaguares, o grande depósito de água ou poço, situado ao fim de larga avenida, embelezavam a cidade. Ao grande depósito de água lançavam-se oferendas, que puderam ser recuperadas, entre as quais a placa de ouro, com a cena representando um guerreiro tolteca retirando o coração de um maia.

Arte inca

Esta arte desenvolve-se no Peru e na Bolívia. No período pré-clássico a cultura Chavin produziu a cerâmica de colo desdobrado de Cupisnique (figura 5), a cerâmica de fundo vermelho de Selimar ou dos misteriosos sinais esculpidos no solo do vale de Prisco, fazendo parte da cultura Paracas. A arte mocha caracteriza-se pelos vasos retratados, de suave tonalidade o grande realismo. O período Nazca especializa-se em tecidos de cores brilhantes. Todos estes fazem parte do período clássico. No pós-clássico forma-se Tiahuanaco, às margens do lago Titicaca, entre o Peru e a Bolívia. Suas peças mais notáveis são a porta do Sol (fig. 6), de amplo friso esculpido com formas humanas, e os monólitos de relevo tosco.

Os incas, senhores do Peru desde 1438, uniram a seu talento guerreiro grandes dotes de organização, tanto administrativa como urbanística, como se vê através da extensa rede de estradas, nas pontes, de pedra ou suspensas, e no bem traçado esquema de Cuzco. Nesta capital, bem como em Machu Picchu e Sacsahuamán (fig. 7) construíram-se grandes muros de pedra maciça de rara perfeição, com blocos de cerca de 20 toneladas colocados sem argamassa. As portas tinham forma de trapézio, como se vê no templo do Sol, de Vilcashuamán. A cultura Nicaia, de Costa Rica; a ourivesaria de cobre e ouro, de Panamá; os colossais monólitos de Santo Agostinho, na Colômbia; as esculturas fúnebres do lago Valencia, na Venezuela, bem como as prolongações incas no Chile e na Argentina; as culturas locais amazônicas do Brasil e a civilização Taino, própria das Grandes Antilhas, completam a grandiosa visão da arte na América.



Fig. 1 - Templo do Sol, Palenque (México).



Fig. 2 - Pirâmide de Tikal (Guatemala).



Fig. 3 - Templo dos Guerreiros, Chichen Itzá (México).



Fig. 4 - Trono do jaguar vermelho, Chichen Itzá (México).



Fig. 5 - Cerâmica chavin, Cuzco (Perú).



Fig. 6 - Porta do Sol, Tiahuanaco (Bolívia).

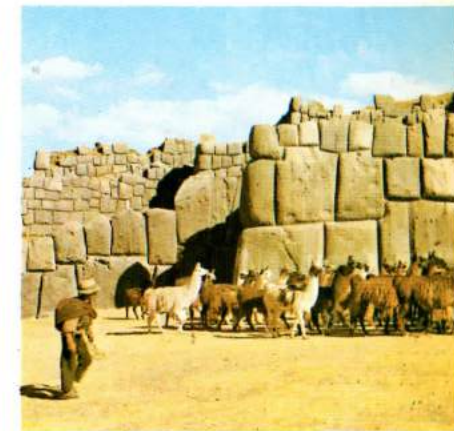


Fig. 7 - Muralhas de Sacsahuamán (Perú).

IDADE MÉDIA

ARTES BÁRBARA, MEROVÍNGIA E CAROLÍNGIA

A decadência de Roma teve origem no influxo oriental e cristão, culminando com as invasões dos povos bárbaros. Estas invasões não foram contínuas nem constantes. Uma verdadeira superposição de tribos fez com que se produzissem invasões durante cinco séculos, quando os povos primeiramente chegados já se encontravam firmados e romanizados.

A arte que trouxeram cinge-se à ourivesaria (fig. 1), da qual restam raros exemplos, como o tesouro da catedral de Tournai. Revelam estes povos uma arte de ascendência extremo-oriental, de viva imaginação e grande apreço por suas pedras incrustadas.

Na arquitetura, o tipo de basílica paleocristã manter-se-á até muito tarde (basílica de São Pedro, em Viena, século V), e logo receberá influências sírias e armênias trazidas à Europa por caminhos ignorados. Quando se forma na França o império merovíngio empreende-se a construção de grandes igrejas, hoje perdidas, acompanhadas de batistérios de planta resumida, como os de Riez e Frejus, em Provença, de técnica construtiva ainda iniciante.

Na Itália, o rei ostrogodo Teodorico conquistou Ravena e rapidamente romanizou-se. Casou-se com a filha do imperador, e quis ter um mausoléu como o de Augusto (fig. 2), pelo que ordenou que fosse coberto com uma cúpula. Mas não tendo seus arquitetos sabido bem armá-la, teve de ser colocada em uma só peça, de peso superior às 300 toneladas.

Na Espanha, a dinastia visigoda deixou mostras de uma arquitetura caracterizada pelo uso do arco em ferradura. Aparte esta originalidade, as igrejas visigodas imitam os tipos já conhecidos. São Pedro da Nave, planta de cruz latina; Santa Comba de Banda, a cruz grega; Casa Herrera, a forma basilical com dois ábsides. São visigodos o tesouro de Guarrazar (fig. 3) e o de Torredonjimeno, valiosas coleções de jóias, entre as quais avultam as ricas coroas votivas.

Estes obscuros tempos da Idade Média são pouco conhecidos, e raros os monumentos que dêle se conservam, mas, apesar disso, pode-se estudar através deles as influências que os determinam, e que são: de um lado o paleocristianismo de ascendência romana e o bizantino, conhecido diretamente

ou através dos bárbaros, que antes de chegar à Europa estiveram pelos confins de Bizâncio; de outro lado, o paleocristianismo sírio, armênio e anatólio, os motivos persas trazidos tardiamente pelos muçulmanos através da Espanha; monaquismo copto-egípcio estabelecido na Itália por São Bento de Núrsia e na Irlanda por São Patrício, e a cultura preexistente.

Todas estas influências coexistiram até alcançar seu ponto culminante que representa a arte carolíngia, fruto esta do espírito imperial e unificador de Carlos Magno. O Sacro Império Romano Germânico tentará suceder a Roma, e sua arquitetura oficial inspirar-se-á definitivamente nas terras itálicas.

Carlos Magno fez edificar muitos palácios —Ingelheim e Aquisgrán— com todo o fausto de um Trajano. Do palácio de Aquisgrán conserva-se a capela, edifício cupular de planta octogonal, inspirado em São Vital, de Ravena. O imperador viu-se obrigado a empregar modelos bizantinos, uma vez que os romanos achavam-se em ruínas. Por isso decorou os edifícios com mosaicos, técnica que foi imitada por seus cortesãos, especialmente o bispo espanhol Teodulfo, que construiu a curiosa igreja de Germigny-les-Près, de planta concentrada e ábside em arco de ferradura, do tipo visigodo.

O brilho dos mosaicos será superado pelo luxo da ourivesaria, verdadeira paixão naquela época. A maioria das peças lavradas nesta época perderam-se, mas, milagrosamente, restou a imagem da Santa Fé, de Conques. É uma figura de armação de madeira, recoberta de uma placa de ouro e quase totalmente enfeitada com pedras preciosas, camafeus, pérolas e esmaltes. A santa encontra-se sentada, em postura rígida e olhar fixo, com seus olhos de esmalte. Mede 90 centímetros de altura.

Em Catalunha, centro espanhol do Império Carolíngio, desenvolveu-se uma escola arquitetônica muito semelhante à dos Transpireneus, e cujo exemplo mais notável talvez seja o batistério de São Miguel, de Tarrasa (fig. 4), coberto com uma cúpula assentada sobre colunas aproveitadas de monumentos anteriores. Em Barcelona conserva-se a igreja de São Pedro das Puellas, fundada por Luís o Piedoso, filho de Carlos Magno, em 801, treze anos antes de subir ao trono. O seu outro filho, Otão I, herdou a Alemanha, país onde continuou em vigor no transcurso de muitos anos o estilo carolíngio.



Fig. 1. — Cruz peitoral. Tournai (Bélgica).



Fig. 3. — Coroa votiva de Recesvinto. Guarrazar.



Fig. 2. — Mausoléu de Teodorico o Grande. Ravena (Itália).



Fig. 4. — Interior do batistério de São Miguel. Tarrasa (Espanha).

Sob a denominação genérica de arte islâmica reune-se uma série de escolas artísticas que só têm em comum a religião e o sentido profundo do orientalismo. Com a morte de Maomé, em 632, inicia-se a expansão dos povos da península arábica, que eram desconhecidos nesta época da História e a quem o impulso de uma nova religião levou à conquista do mundo.

A expansão do Islão se dará, de início, na costa dos impérios vizinhos, o sasânida-persa e o bizantino (fig. 1). As possessões bizantinas no Oriente Médio foram logo reduzidas; Jerusalém caiu em 638. Os sasânidas foram derrotados com facilidade, rendendo-se sua capital, Ctesifonte e, em 644, Ispahão. No Ocidente os árabes invadiram o Egito bizantino, e, em 647, alcançaram Túnis. Em 711 chegaram às margens do Indo e do Guadalete. O impulso muçulmano foi sustido por Carlos Martelo, em 732, na batalha de Poitiers. A expansão foi tal e tão rápida que tornou-se impossível preservar a unidade, e com a queda da dinastia Omíada (755) produziu-se a independência das províncias.

Este desenvolvimento tão rápido de um império que não tinha, como o de Alexandre, uma cultura prévia será a causa do ecletismo da arte muçulmana.

A única e verdadeira criação original dos muçulmanos é a *mesquita*, casa de oração ou templo para uma religião sem clero. Apresentando grande variedade de formas, as mesquitas têm em comum a grande sala de oração, o mais larga possível, pois são considerados preferidos a primeira fila de orantes; o pátio de acesso, com a fonte para as abluções; a *kibla*, primeira pedra, depois lugar sagrado, nicho ou *mihrab*, para onde se dirigem as orações e que assinalou primeiramente Jerusalém, devido aos antecedentes judaicos do maometismo, depois Meca. O *minarete* é a torre de onde o *muezim* chama a oração.

A dinastia Omíada estabeleceu sua capital em Damasco, onde ergueu a Grande Mesquita, enfeitada com mosaicos em estilo bizantino. Bizantinos também foram os arquitetos da mesquita de Omar (fig. 2) e da Cúpula da Rocha, em Jerusalém, amplo octógono rodeado de um pórtico coberto por garbosa abóboda, construída no local do sacrifício de Isaac.

A dinastia Abássida, que sucedeu à Omíada desde o século VIII até o XI,

tomou como capital Bagdad e recebeu dos sasânidas o *ivan*, ou grande salão aberto ao exterior. A mesquita de Samarra, de colossais proporções, é precedida de um minarete numa rampa com a forma de hélice, no estilo dos zigurats mesopotâmicos. Nesta época a escola de Ragas e a de Susa, muito antigas, dão grande incremento à cerâmica vidrada. Com os Abássidas inicia-se o desmembramento do império; um omíada, Abd-er-Rahman, escapou a Espanha, formando o emirato independente de Córdova, e iniciou a construção da mesquita, logo ampliada até constituir o monumento mais significativo da arte islâmica na Europa (figura 3). Verdadeiro infinito horizontal, combina o engenhoso jogo de dois arcos superpostos alternando pedras lavradas de duas cores. Nos séculos XII e XIII os almorávidas e os almohades estabeleceram um nexo entre a cultura norte africana e a espanhola, entre a arte idrissida de Fez e a aglabita de Túnis, e a andaluza. A Giralda, a cisterna de Cáceres e a torre de Hassán, em Rabat, são frutos de um modo de construir semelhante. Mais tarde a Espanha dará como fruto decadente e delicado a Alhambra granadina (fig. 4), sede dos monarcas nazaritas, e posteriormente, no século XVI, a arte mudéjar será uma agradável mistura de arte cristã e técnica muçulmana.

No Egito as dinastias tulúnida e fatimida deixaram notáveis recordações, tais como a mesquita clássica e singela de Ibn Tulún e a de El-Azhar, no Cairo, mais luxuosa, decorada com arcos de linhas mixtas.

Nos séculos XII e XIII, os turcos seljúcidas apossaram-se da Mesopotâmia e da Pérsia, dando lugar a uma escola de estilo ambicioso, que se reflete na mesquita de Ispahão. Seljúcida é a *madrasa*, ou escola corânica anexa à mesquita. São típicos desta dinastia os altos minaretes, com o Indjie Minarelli, de Kónia; as ricas tapeçarias e os tapetes de desenhos geométricos. Contemporaneamente progrediram no Egito os aiubitas e mamelucos. São estes os autores da grande mesquita do sultão Hassán (fig. 5) e das cúpulas dos panteões, edificadas em homenagem aos sultões, no Cairo.

No século XIV a dinastia otomana reina em quase todo o território muçulmano. Obterá, em 1453, o sonho dourado do Islam, a conquista de Constantinopla. Esta conquista reviverá a influência bizantina na arte muçulmana, da qual é testemunha de categoria a mesquita do sultão Ahmed (fig. 6), cópia fiel de Santa Sofia.



Fig. 1. — Mapa do Império muçulmano.



Fig. 2. — Mesquita de Omar. (Jerusalém.)



Fig. 3. — Interior da mesquita de Córdova (Espanha).

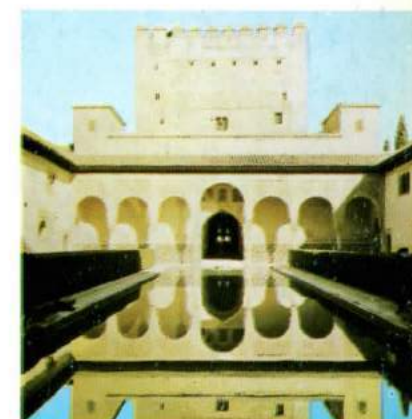


Fig. 4. — Pátio dos Arrayanes. Alhambra de Granada. (Espanha).



Fig. 5. — Mesquita do sultão Hasán. (Cairo.)



Fig. 6. — Mesquita do sultão Ahmed. (Istambul.)

Sua iniciação

Depois das últimas invasões de húngaros, normandos e sarracenos, juntamente com o fenómeno aglutinante do monaquismo, obra dos beneditinos, e o estabelecimento de estradas de peregrinação, que se dirigiam a pontos tão distantes entre si como Roma, Jerusalém e Santiago de Compostela, um período de tranquilidade na Europa facilitou o estabelecimento e a difusão de um novo estilo artístico.

Para o românico concorreram as influências orientais e bizantinas que se faziam sentir na Europa (fig. 1) desde a época merovíngia, como também o estudo dos sistemas de construção clássicos romanos.

Existia, além disso, um fundo filosófico, indispensável para o desenvolvimento de toda escola artística. As Universidades, primeiro em Palença, depois em Paris, Bolonha e Salamanca, serão as fontes intelectuais propagadoras das teorias filosóficas da antiguidade, especialmente as idéias de Platão e de Plotino. Para os filósofos do tempo românico, o visível e o tangível é um engano dos sentidos, que impede de ver a autêntica realidade: Deus. Artisticamente esta filosofia se traduzirá num simbolismo que expressará as coisas, sem contudo imitá-las. Isto explica a forma e o modo da escultura e da pintura românicas, onde a deformação e a imobilidade dão-se, não por falta de técnica, mas por excesso dela.

O nascimento do românico não se localiza num ponto determinado, mas produziu-se simultaneamente na média Europa. Tem especial interesse o foco monacal de Cluny, a segunda Roma, de onde se irradia um estilo elegante e ricamente decorado, que mais tarde será combatido pelos beneditinos de Cister.

As estradas de peregrinação são propagadoras e geradoras de um estilo próprio. A rotunda do Santo Sepulcro de Jerusalém, construída no início das Cruzadas, será logo reproduzida em toda a Europa. Santiago de Compostela (fig. 2) e São Saturnino, de Tolosa do Languedoc, são igrejas gêmeas, apesar de construídas a primeira em duro granito, a segunda em frágil tijolo, cada uma num extremo do caminho de peregrinação.

Outro foco de irradiação constituem os mestres comacinos lombardos, antiga confraria de pedreiros de Roma, cujos antepassados refugiaram-se no lago de Como. Nesta época saem de seu retiro, espalhando-se pela Itália,

França e Catalunha, expandindo seu hábil e econômico sistema de construções à base de silharejo.

A arquitetura românica se empenhará em dar solução de telhar os edifícios com abóbadas de pedra, que substituíam as frágeis armações de madeira das antigas basílicas paleocristãs. Assim se farão as mais diversas experiências, tais como abóbadas de perfil simicircular (canon seguido); de perfil semicircular com arco de refôrço (canon seguido com arcos em feixes), como em São Pedro de Roda; com arcos com feixes e abóbada de aresta (dois canones cruzados), na Madeleine, de Vézelay; de canon seguido em ponta, no claustro de Le Puy; de canon seguido de perfil em ponta, como no Fontenay; de sucessão de cúpulas de tipo bizantino, na catedral de Anguleme, etc. Tais abóbadas se apoiarão em muros, como em Saint Benoit sur Loire; sobre pilares e colunas alternadas, como em São Miguel, de Hildesheim; sobre pilares compostos, como em São Vicente, de Cardona. A forma da planta variará, mas será geralmente ou planta concentrada, rotundas de Bornholm, ou de São Pedro de Cervera, ou de uma a cinco naves, cruzadas por outra perpendicular, chamada *cruceiro* ou *transepto*, e terminadas em um ábside sobre o qual abrem-se *absidiolas* ou capelas laterais.

A escultura e a pintura integram-se completamente na arquitetura, o que torna impossível imaginar uma igreja, monastério ou palácio românico sem seus complementos escultórico e pictórico.

Esta escultura é regida pela lei do marco, pela qual as figuras têm o tamanho e a forma que a arquitetura da qual procedem ordena. Assim veremos como o vão das portas das igrejas rodeia-se de *arquivoltas*, ou arcos que desenhavam o perfil superior das portas e descansam sobre colunas com capitéis decorados. Entre as arquivoltas e o dintel da porta, sustentado no centro por uma coluna chamada *parteluz*, está uma peça semi-circular chamada *timpano* enfeitado com relêvos que representam, em geral, o Juízo Final, como o de Sainte Foy, de Conques; La Madeleine, de Vézelay (fig. 3) ou ainda o Cristo em majestade (Pantocrátor) rodeado dos símbolos dos evangelistas (tetramorfos) como em Saint-Trophime, de Arles (fig. 4).

A pintura por vezes cobrirá todos os paramentos, inclusive os pilares, mas geralmente concentra-se na meia lanterna do ábside (São Clemente de Taüll) (fig. 5) vibrando em cores fortes e traço decidido, resumindo, ao mesmo tempo, força e ingenuidade.



Fig. 1. — Geração e propagação do românico.



Fig. 2. — Fachada românica da catedral de Santiago de Compostela (Espanha).



Fig. 3. — Timpano de Ste-Madeleine, Vézelay (França).



Fig. 4. — Timpano de Saint-Trophime, Arles (França).



Fig. 5. — Ábside de São Clemente, Taüll (Espanha).

O fenômeno românico abrange desde princípios do século IX até o XIII, e dentro de grande variedade e abundância de monumentos pode-se estabelecer uma tipologia sempre de acordo com a localização topográfica.

O período ottoniano alemão, sucessor do carolíngio, deixou grandes catedrais, com dois jogos de campanários, duplo cruzeiro e ábsides simétricos, cujos exemplos mais notáveis acham-se em Worms (fig. 1), Espira, Maguncia e Santa Maria Laach.

Na Itália do Norte, conforme o estilo lombardo, rico em escultura e adornos de fachadas, com galerias de capitéis lavrados (fig. 2).

Em Toscana encontra-se um românico de ascendência direta romana, luxuoso, rico e de proporções harmoniosas, como pode-se apreciar em São Miniato al Monte, de Florença (fig. 3) e São Frediano, de Lucca.

Na Espanha distinguem-se várias regiões: Catalunha, dominada pelo estilo lombardo (catedral de Seo de Urgel; São Paulo do Campo, de Barcelona). A estrada de Santiago, marcada por monumentos luxuosamente esculpidos, como Santiago, de Carrión dos Condes, São Domingos de Silos e o impressionante pórtico da Glória, de Compostela. Em Castela desenvolve-se o mais puro românico, quanto à proporção e lavror de pedra, como em São Vicente, de Avila; Santo Estevão, de Segóvia, e Santo Domingos, de Sória. Quatro curiosos monumentos, únicos na Espanha, rematam-se com cúpulas como gomos de laranja, mostrando rara influência síria; são a torre do Galo, da velha catedral de Salamanca; a catedral de Zamora, a igreja colegial de Toro e a sala capitular da catedral de Plasencia.

Na Astúrias dá-se o curioso estilo pre-românico (séculos IX e X) no tempo de Ramiro I e Afonso o Casto. Em São Miguel, de Lilo, e no antigo palacete real de Santa Maria de Naranco anticipam-se as soluções do românico mais perfeito, e em Santullano decoram-se os paramentos interiores com pinturas em afresco de curioso sabor pompeiano. Santa Cristina, de Pola de Lena, e São Salvador, de Valdediós, constituem outros exemplos notáveis deste estilo.

Em França a escola normanda das grandes abadias (Santo Estevão, de Caen; Boscherville) caracteriza-se por um prematuro emprego das abóbadas em nervuras, do tipo gótico, das quais constituem o mais direto antecedente.

Este emprego precursor passará à Inglaterra e manifestar-se-á no nártex, pórtico da catedral de Durham.

Borgonha, em cujo centro localiza-se Cluny, com a grande abadia rival de Roma, que foi estupidamente derrubada em princípios do século XIX, terá na Madeleine, de Vézelay, um dos mais completos exemplares de abóbada bem construída e de rica escultura. Em Languedoc e em parte da Aquitânia localizam-se as curiosas igrejas cobertas de cúpulas, como as de Cahors, Angulema e Souillac, e ainda a de Saint Front, em Périgueux.

As grandes abadias pirenaicas, Cuixá, São Martinho de Canigó, São Pedro de Roda constituíram verdadeiros centros de expansão da arte, pois a arquitetura, que nelas alcança soluções originais, é complementada pela escultura, e a pintura e a ilustração de livros de miniaturas, difícil e paciente trabalho que deixou traços na história, não só por sua qualidade como pela influência que exerceu. Os capitéis do claustro da catedral de Gerona foram tirados das biblias de Faria o de Roda.

Os claustros anexos a catedrais e mosteiros foram sempre verdadeiros museus de escultura. Nos capitéis representavam-se ora imitações florais do coríntio, ora cenas evangélicas de estilo expressionista e rico. São Cugat do Vallés (fig. 4), Moissac e São Paulo Extramuros, de Roma, são três bons exemplos.

A pintura românica faz-se sobre gesso fresco ou sobre tábuas. Nos afrescos do panteão real de Santo Isidoro, de León (fig. 5), refletem-se em fundo branco, com colorido brilhante, cenas cheias de vitalidade.

Taüll e Bural nos Pirineus; Saint Savin sur Gartempe e, perto de Milão, Castelseprio marcam o caminho desta pintura nascida no Oriente.

A pintura dos frontais do altar e a policromia nas imagens de madeira tiveram efeito quasi mágico, principalmente na interpretação do Cristo sirio em majestade, com longas barbas e vestindo ampla túnica.

As esculturas da Virgem são um poema de delicadeza (Montserrat) e os grupos das Descidas de Eril la Vall e São João das Abadessas constituem dramáticas expressões da Paixão.

As artes menores completam este soberbo quadro. O Cristo de Marfim, de León; o tapete da Criação, de Gerona, e o bordado de Bayeux são expressões deste românico universal que se estende desde Portugal (Sé Velha de Coimbra) até à própria Palestina (Santo Sepulcro, de Jerusalém).



Fig. 1. — Catedral de Worms (Alemanha).



Fig. 2. — Catedral de Módena (Itália).



Fig. 3. — Igreja de São Miniato al Monte, Florença (Itália).



Fig. 4. — Claustro de São Cugat do Vallés, Barcelona (Espanha).



Fig. 5. — Pinturas murais de São Isidoro, León (Espanha).

ARTE GÓTICA

Sua iniciação

No século XII a arte românica achava-se em seu apogeu; nenhum sinal de decadência fazia prever que seria desprezado por um novo estilo. Existiam, porém, poderosas causas que provocaram esta mudança.

Uma nova maneira de viver organizava-se na Europa. Nasceram as cidades como conjunto de grêmios e confraria de artesãos. Os monastérios não eram mais o único centro de cultura; nas Universidades forjava-se uma nova filosofia. A idéia platônica do simbolismo e a abstração são substituídas pela mentalidade aristotélica. O mundo não será mais uma ficção dos sentidos, que devia ser desprezado para alçar à essência divina, mas uma criação de Deus, merecendo ser estudado, admirado e imitado.

O naturalismo substituiu o simbolismo, as esculturas perderam a rigidez românica que as fazia corpo único com a arquitetura e humanizaram-se até o retrato. A arquitetura de grossos muros e abóbodas de argamassa, de influência romano-bizantina, é substituída por outra, inspirada na influência bárbara e céltica, dotada de maior imaginação e verticalidade.

Não se farão mais vastas e penosas peregrinações, mas sim visitas a grandes catedrais cheias de alegres vidraças.

A arquitetura descobriu um meio de adaptar-se às novas tendências, com o emprego da abóboda ogival, com nervuras, apoiada em pilares sustentados por arcos. Quer isto dizer que um sistema de nervuras de pedra, que se unem num ponto central, chamado *clave*, descreve formas de arcos em ponta. Estas nervuras recebem a carga da abóboda colocada entre elas e a transmitem aos pilares. Por ser desigual a força e para evitar a queda do pilar, é necessário um contraforte, o qual é obtido com o arco suplementar, que recebe parte da carga e a leva ao contraforte ou pilar sobresselente. Concentrando os pesos sobre os pilares, os muros ficam aliviados desta carga, podendo ser substituídos por vidraças ou paredes mais leves.

A escultura obterá seus modelos da Natureza. As folhas de acácia ou de trevo substituirão o acanto e a videira dos capiteis românicos. Nos tímpanos se desenrolarão as mesmas cenas que no período anterior, mas a figura humana não será tratada convencionalmente, senão com naturalismo.

A pintura dos retábulos mostrará a

vida e os milagres dos santos com narrativas de brilhante colorido.

A primeira obra gótica neste período é a cabeceira da abadia de Saint Denis, próxima a Paris, que, por obra do abade Sugerio, tornou-se um exemplo do novo estilo. As capelas laterais do deambulatório, por trás do altar mór, cobrem-se com ligeiras abóbodas em nervuras, que se adaptam a todas as formas da planta.

No século XII surge um grupo de catedrais que darão a regra para o início do gótico. São elas as de Noyon, Laon (fig. 1), Soissons e Paris. As abóbodas são sexpartidas, isto é, com seis nervuras, por serem consideradas mais resistentes, e, como não se emprega ainda o *arcobotante* (os de Notre Dame, de Paris, foram adicionados posteriormente), o peso da abóboda é recolhido pelas altas naves laterais, permitindo sua divisão em dois pavimentos e dando lugar ao *trifório* ou galeria alta (fig. 2). Estas catedrais apresentam interiormente quatro pavimentos: o baixo, com as colunas cilíndricas, como na época românica, que separam a nave central das laterais; o trifório, ou galeria sobre a nave lateral; o falso trifório, ou série de curvaturas do arco, que percorrem o muro longitudinalmente, e as grandes vidraças que iluminam o interior.

No século XIII aparece um novo tipo de estrutura em Amiens, Reims, Bourges, Chartres (fig. 3) e Beauvais, com abóbodas quadripartidas, três pavimentos interiores por supressão do trifório e pilares compostos por feixes de nervuras provenientes das abóbodas. As igrejas tornaram-se cada vez mais elevadas, e na catedral de Beauvais alcançou a altura de 49 metros do solo a abóboda. A nova técnica estende-se rapidamente por toda a Europa, principalmente nos países do Norte, que encontram no gótico a expressão de seu modo íntimo de pensar e de sentir.

A pintura também conheceu uma divulgação de caráter europeu, e formou-se o chamado estilo gótico internacional, que deixou exemplos na Alemanha, Itália, Espanha (fig. 4) e França.

Nos trabalhos de escultura, vidraria e ourivesaria nota-se este ar unitário e que complementam não só igrejas, mas também grande número de edifícios militares e civis.

A figura de São Francisco de Assis, com seu amor à Natureza, resumirá o sentimento gótico, formado por uma forte religiosidade e um amor às coisas simultaneamente singelas e reais, com preendidas como um reflexo de Deus.



Fig. 1. - Catedral de Laon (França).

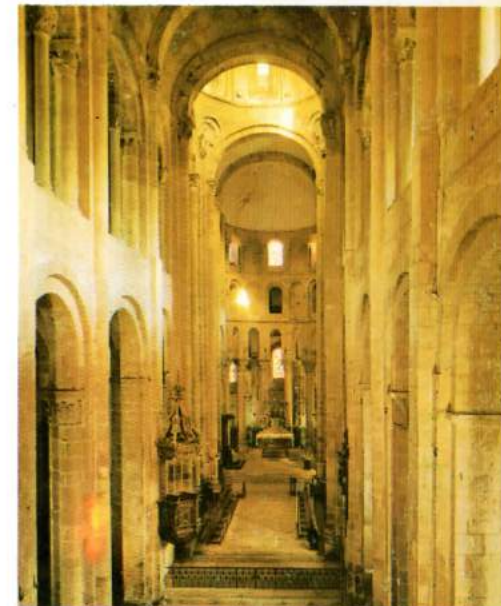


Fig. 2. - Nave central da igreja de Sainte Foy, Conques (França).



Fig. 3. - Fachada da catedral de Chartres (França).



Fig. 4. - Retábulo de Pedro Serra, Barcelona (Espanha).

Durante os séculos XIII e XIV o gótico torna-se o estilo internacional. A Alemanha acolhe com entusiasmo este novo estilo. Primeiro Estrasburgo, depois Friburgo, Colônia e Ulm constroem grandes catedrais decoradas com pináculos apresentando trabalhos de filigrana e agulhas elevadas sobre as torres, às vezes reduzidas a uma só.

A Inglaterra, que já conhecia a abóbada em nervuras através da arte normanda, entrega-se ao gótico, a que dá três formas particulares: o primitivo (*early gothic*), de tipo ainda normando (catedral de Salisbury); o decorado (Ely, Lincoln) com profusão de elementos falsamente estruturais, e o perpendicular (claustro de Gloucester, capela de Henrique VII em Westminster) que populariza a abóbada em leque, que nada mais tem em comum com o sistema em nervura ogival.

Nos Países Baixos constroem-se as famosas casas de conjuntos ou grêmios, com luxo decorativo e altas torres (Beffroi, de Brujas) que se decoram interiormente com os tapetes de Arras.

Na Polônia os cavaleiros Teutônicos impõem um tipo de fortaleza de tijolos (Marienburg, Thorn) e as abóbadas tabicadas formadas pela interseção de triângulos de feitiço gracioso e original.

Na Espanha constroem-se as grandes catedrais imitando as francesas e alemãs (Burgos, León), enquanto nas construções menores impõe-se o estilo mudéjar, realizado por hábeis pedreiros muçulmanos a serviço dos arquitectos cristãos. A fábrica de tijolos (São Tirso de Sahagún e Santiago del Arrabal, em Toledo) e a carpintaria de tetos (Alfarjes de Belmonte, Terriel e Tordesillas) são suas mais notáveis especialidades. Na Catalunha sofre o gótico uma radical transformação durante o século XIV. Perde seu sentido de verticalidade (igrejas de Pedralbes e Santa Agata, de Barcelona) e por vezes substitue a abóbada por vigas de madeira entre arcos de pedra, como no salão do Tinell, de Barcelona, e o castelo de Verdú.

Um importante conjunto de pintores adornam as igrejas com inúmeros retábulos e afrescos. É de influência italiana o catalão Ferrer Bassa, pintor dos afrescos do convento de Pedralbes (fig. 2), que aderiu ao gótico internacional; Luis Borrassá e os irmãos Serra apresentam um estilo depurado, paciente e elegante. No último período, Jaime Huguet revive o gótico quando o Renascimento já dominava a Europa.

Com Bernardo Martorell e Luis Dalmau, este último autor da virgem dos «Consellers», do Ajuntamento de Barcelona, manifesta-se na Catalunha uma mistura de tendências italianas e flamengas. Bartolomé Bermejo, nascido em Córdoba, é autor de uma viva série de pinturas, situadas na sala capitular da catedral de Barcelona, representando o último período do gótico no país. Em Castela, Fernando Gallego e Jorge Inglés, juntamente com Juan de Flan-des (catedrais de Salamanca e Zamora), são os representantes da corrente flamenga e internacional.

Na Itália o gótico penetra timidamente, pois a alma romana, mediterrânea e equilibrada, opõe-se ao delírio vertical do gótico. As catedrais de Siena e Orvieto são típicos exemplos deste modo de ser alegre e colorido dos italianos; as fachadas cobrem-se de mármore brancos e verdes, em estratos horizontais, com a parte superior revestida de brilhantes mosaicos. Mais sóbria é a igreja de São Francisco, em Assis (fig. 3), em correspondência, aliás ao caráter franciscano. O palácio da Senhoria, de Florência, e o público de Siena mostram sóbrias fachadas e torres altíssimas. As casas nobres, também, rivalizam em apresentar altas torres, como as de Bolonha (Asinella e Garisenda) e as de São Gimignano.

Nasce em Pisa, com Nicolau da Píglia, uma escola de escultores, continuada por seu filho Giovanni Pisano e seu neto Andrea, autores dos pulpitos da catedral e dos batistérios de Pisa e de Siena, de tipo tão classicista que mais parecem sarcófagos romanos do que esculturas góticas.

Na pintura se produz a liberação do estilo bizantino, religioso e amaneirado, e a eclosão de um realismo que abre as portas da pintura europeia desde então até os impressionistas. Giunta Pisano e Pietro Cavallini, um ao norte e outro em Roma, iniciam este movimento naturalista. A basílica de Assis é um marco no qual trabalharam todos os grandes mestres da época, que, além da escola romana de Cavallini (afrescos de Santa Maria em Trastevere) manifesta-se nos dois grandes focos de Florença e Siena. Cimabue e Giotto, em Florença, deixam uma pintura luminosa, na qual a perspectiva, ainda convencional, mas que, cabalmente, cria logo uma profundidade na qual as figuras movem-se com vida (capela dos Scrovegni, de Pádua e pela Bardi, de Florença, etc.). Em Siena nota-se Duccio de Buoninsegna (fig. 4). Completam esta escola Simone Martini (fig. 5) e os Lorenzetti.

ARTE GÓTICA. EXPANSÃO



Fig. 1. — Catedral de Ulm (Alemanha).



Fig. 2. — Ferrer Bassa. Afresco do convento de Pedralbes. Barcelona (Espanha).



Fig. 3. — Afrescos da igreja de São Francisco de Assis (Itália).



Duccio de Buoninsegna. Fragmento do retábulo da Capela da Opéra do Duomo. Siena (Itália).

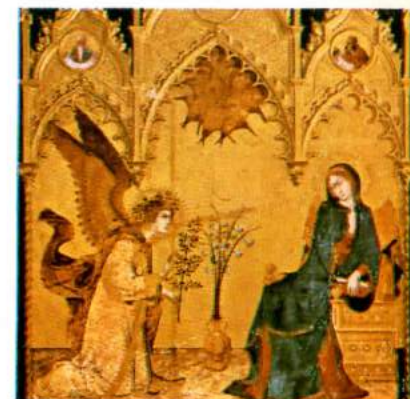


Fig. 5. — Simone Martini. Retábulo da Anunciação. Catedral de Siena (Itália).

SÉCULO XV. GÓTICO TARDIO E REALISMO

Século XV. Gótico tardio e realismo

Quando o estilo gótico chegou a dominar completamente o panorama artístico da Europa, a sociedade sofreu uma série de mudanças económicas e filosóficas que determinaram uma configuração especial da arte no século XV. As grandes sociedades de tecelões de Flandres e Borgonha, os banqueiros italianos de Génova, Pisa e Milão, a grande Hansa comercial báltica acumularam as riquezas nas mãos de senhores e burgueses.

Esta riqueza não impediu que continuasse vivo o sentimento religioso, mas no espírito do povo desperta um sentimento de curiosidade, de investigação, numa palavra, de realismo, que acabará por impor-se na mentalidade do século. O naturalismo dos góticos no século XIV evoluiu para um realismo no qual o espírito de investigação substituiu a fé cega do período anterior. Realismo cortesão nos palácios dos reis e nobres, onde, no lugar de trovas amorosas, cantam-se e escrevem-se canções muito mais intencionais; realismo burguês em Flandres, com uma maravilhosa escola de pintura que observará a natureza com minúcias; realismo já intelectual na Itália, onde aparece o Renascimento florentino.

A arquitetura, exetando-se a Itália, seguirá o gótico na sua mais movimentada e inquieta fase. O estilo flamígero, ou *flamboyant*, estende-se pela França e Alemanha (Tour de Beurre, de Ruan; catedral de Amalienburg, catedral de Praga). Na Inglaterra o estilo perpendicular abandona-se a fantasias estruturais («Trinity School», de Oxford, «King's College», de Cambridge).

Na Espanha desenvolve-se o estilo Isabel, em São João dos Reis, de Toledo (fig. 1), e na Capela Real de Granada, a par do mais florido tardo gótico de Rodrigo Gil de Hontañón nas catedrais de Segovia e Nueva de Salamanca.

O «Hôtel de Ville» de Lovaina representa o máximo quanto aos adornos nas fachadas das casas flamengas.

A escultura avança no terreno da maior perfeição no realismo, graças à escola borgonhesa de Claus Sluter, que, no poço de Moisés da cartuxa de Champmol, de Dijon (fig. 2), esculpe a mais perfeita imagem dos profetas, com um naturalismo e um sentimento da realidade que será exemplo para toda a Europa.

Na Alemanha e na Polónia, Veidt Stoss deixa uma completa série de re-

tábulos talhados e policromados, cujo mais notável exemplo é o altar mór de Santa Maria, de Cracóvia. Tilman Riemenschneider e Peter Vischer o Velho talham as diversas figuras dos cadeirados do coro nas últimas igrejas góticas.

Na Espanha, Felipe Bigarny, Mateo Alemán, Copin de Holanda e outros cobrem as igrejas e conventos com gigantescos retábulos, como na Capela Maior da catedral de Toledo, toda talhada em pedra e policromada; é o mais grandioso trabalho em comum desta época. Em Aragão e Catalunha sobressaem as figuras de Damian Forment, autor do retábulo maior da catedral de Huesca, verdadeiro delírio de formas, e de Pere Johan, que executou o delicado trabalho em alabastro do retábulo maior da catedral de Tarragona.

Na ilha de Maiorca, Gillermo Sagrera é o arquiteto e escultor da Lonja, cuja ampla sala em abóbadas, sobre esbeltas colunas, rivaliza com as de Saragoça, Barcelona e Valença. Na Cartuxa de Miraflores, de Burgos, Gil de Siloe deixa um testemunho da sua escultura, que representa o auge desta arte fantástica e grandiosa.

A pintura teve em Flandres seu ponto mais importante. Jan e Hubert van Eyck pintaram o retábulo do Cordeiro Místico da catedral de San Bavon, em Gante (fig. 3). Majestosa pintura na qual o sentimento religioso se une ao sentido realista e prático dos flamengos, e que inclui as figuras de Adão e Eva, os mais perfeitos nus do século XV. No retábulo do canónico Van de Paele, do museu de Bruges, ou na Virgem do Canciler Rolim, nota-se a observação minuciosa do pintor que penetra o ambiente que retrata, obtendo efeitos de profundidade e relevo graças ao estudo delicado de luz e sombra e ao desenho cuidadoso de seus mínimos detalhes. No *Matrimónio Arnolfini*, J. Van Eyck mostra toda a delicadeza da intimidade do lar, observada com amor e atenção. Roger van der Weyden encabeça a série de grandes mestres da escola flamenga. Hugo van der Goes (fig. 4), Hans Memling, Dieric Bouts, Petrus Christus unem-se aos anteriores nesta riquíssima escola, nascida nos grêmios de pintores, as corporações que eram verdadeiras escolas nas quais os aprendizes trabalhavam durante treze anos antes de poder firmar seus quadros. Com Jerónimo Bosch (fig. 5) e Peter Brueghel esta escola penetra no campo dotado das características do Renascimento.



Fig. 1. — Igreja de São João dos Reis. Toledo (Espanha).



Fig. 2. — A fonte de Moisés. Cartuxa de Champmol. Dijon (França).



Fig. 3. — Hubert van Eyck. Cabeça de Adão, do retábulo do Cordeiro Místico. Gante (Bélgica).



Fig. 4. — Hugo van der Goes. A adoração dos pastores. Florença (Itália).



Fig. 5. — Jerónimo van Aken (chamado Bosch ou o Bosco). As tentações de São António. Madrid (Espanha).

IDADE MODERNA

RENASCIMENTO

O Renascimento florentino

No século xv o conceito realista que dominou a Europa tomou em Florença uma forma concreta e diferente. A Natureza, sendo obra de Deus, deve ser estudada pela mente humana, que é capaz de descobrir e dominar suas leis ocultas.

O homem torna-se o centro do Universo (humanismo) e o mundo mede-se por sua escala. A inteligência é a primeira de suas qualidades e em muitos casos substitui a fé. Colocado nesta conjuntura, o homem focaliza o estudo do que o rodeia com sua inteligência e reduz o Universo a uma série de fenômenos que pode explicar e classificar. O realismo faz-se intelectual na pintura graças ao descobrimento das leis da perspectiva.

Ressuscitam-se as idéias platônicas e estudam-se novamente os filósofos gregos, que no século v a. C. já enunciavam um modo análogo de entender o mundo. As grandes realizações da antiguidade são novamente consideradas, não como motivo de inimizade, mas como algo que merece ser estudado por seu interesse.

Em Florença, nos princípios do século xv, arquitetos como Filippo Brunelleschi e Leo Battista Alberti desenvolveram uma atividade arquitetônica paralela a seus estudos filosóficos e científicos. Surge o intelectual humanista que se interessa por todos os ramos do saber. Brunelleschi escreveu sobre a perspectiva, trabalhou como escultor e, junto com Donatello, foi para Roma conhecer os antigos monumentos antes de projetar a cúpula que coroou Santa Maria «del Fiore», em Florença. Sua arquitetura evoluiu até um sentido linear e plano da composição que, inspirando-se na fachada românica de São Miniato do Monte, deu lugar às airoas arquiteturas do hospital dos Inocentes, a Capela Pazzi e às sensíveis formas basilicais de São Lourenço e Santo Espírito. Leo Battista Alberti mostra um sentido gloriosamente clássico da proporção arquitetônica. O templo Malatestiano, de Rimini, cerra-se com uma fachada em forma de arco triunfal romano, e, em Santo André, de Mantua, cria o tipo de igreja abobadada, com cúpula sobre o cruzeiro, que será imitada durante cinco séculos.

O próprio Alberti (palácio Rucellai),

Benedetto de Majano (palácio Strozzi) e Michelozzo (palácio Medici-Riccardi) foram autores do novo tipo de casa senhorial florentina (fig. 1), de fachada sóbria e amplo pátio interior. Luciano Laurana e Francesco de Giorgio Martini construíram o palácio ducal de Urbino, típico modelo renascentista com pequenas abóbadas em meia lua.

Os escultores da Florença dos Quatrocentos honraram seu humanismo deixando as mais belas representações do corpo humano que se haviam feito desde a antiga Grécia.

Donato da Bardi, Donatello, interpreta o desabrochar do corpo do adolescente com vibração e graça infinitas (fig. 2). Seu Davi e as várias versões do Batista são exemplos.

Lorenzo Ghiberti foi o mais perfeito dos fundidores de bronze do Renascimento, e, após ganhar o concurso para a porta do batistério de São João, recebeu o encargo da segunda e da terceira portas, que terminou após vinte anos de paciente labor. A última das portas chama-se do Paraíso, e nela é obtida a perspectiva com habilidade quase inconcebível.

Jacopo della Quercia mostra, no túmulo de Hilária del Carretto, em Lucca, e nos relêvos da fachada de São Petronio, de Bolonha, a dimensão de sua escultura trágica e violenta.

Tommaso di ser Giovanni, Massaccio, pintor morto em plena juventude, apesar de sua curta existência abriu a porta do Humanismo com suas imagens vivas, movendo-se na realidade da luz e da sombra na capela Brancacci del Carmine, em Florença.

Amantes da perspectiva, Andrea del Castagno e Paolo Ucello esforçaram-se para obtê-la, enquanto que Andrea Mantegna e Domenico Ghirlandajo explicam com minucioso detalhe o conceito do classicismo realista. Florença encerra sua escola pictórica com Sandro Botticelli, glorioso em sua versão do Nascimento de Vênus (fig. 3), da Galeria dos Ofícios, porém já decadente.

Das escolas regionais, Urbino, Lácio, Lombardia e Veneza, destaca-se a figura de Piero della Francesca, autor dos maravilhosos afrescos de São Francisco, de Arezzo, onde figuras serenas, enfeitadas com estranhos chapéus, descrevem, num ambiente mágico, a lenda da Santa Cruz, de modo pausado e calmo, de acordo com o equilíbrio moral e mental de seu autor e de sua época. Crivelli, Bellini e Antonello de Messina deram uma versão venesiana e colorida do Renascimento quatrocentista.

O RENASCIMENTO FLORENTINO



Fig. 1. — Benedetto da Maiano. Palácio Strozzi. Florença (Itália).



Fig. 2. — Donato di Bardi (Donatello). Davi. Florença (Itália).

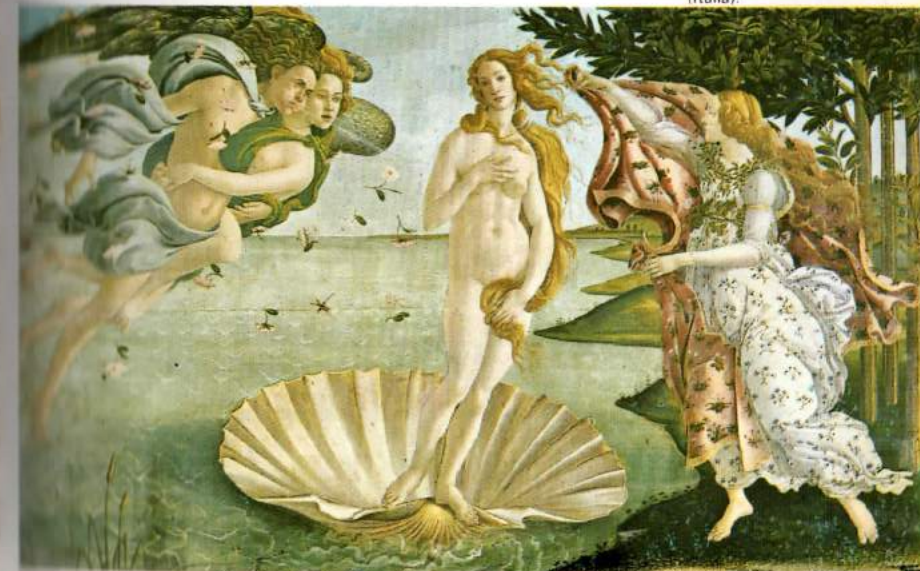


Fig. 3. — Sandro Botticelli. Nascimento de Vênus. Florença (Itália).

O Renascimento romano

O fim do Cisma do Ocidente deu novamente a Roma seu tradicional papel de primeira cidade da Itália. Se em Florença foram os grandes senhores que protegeram os artistas, como os Medici, em Roma este papel coube aos papas, entre os quais podemos citar: Pio II Piccolomini, Alexandre VI Borgia, Júlio II della Rovere, Leão X Médici, Paulo III Farnesio, etc.

Artistas de Urbino e de Florença levaram o espírito renascentista a Roma, que foi desde logo sede da nova tendência artística. Em Roma o Renascimento se transforma, perde o ar delicadamente espiritual do tipo florentino, tornando-se grandiloquente e, por vezes, luxuoso. Move-se no espaço e cria volumes internos e externos em lugar de superfícies brunoescianias.

Donato Bramante de Urbino, pintor e arquiteto, depois de um período de trabalho na Lombardia, onde construiu, em Milão, as igrejas de Santa Maria sopra São Sático e de Santa Maria das Graças, esta última inspirada no espírito decorativo do românico lombardo, mudou-se para Roma, onde demonstrou sua capacidade nas perfeitas proporções do pequeno templo de São Pedro in Montorio, no claustro de Santa Maria da Paz, na grandiosa ordenação do Belvedere do Vaticano e no projeto da basílica de São Pedro.

Leonardo da Vinci, arquiteto, pintor e engenheiro, representa a personalidade perfeita do humanista de vasta e profunda capacidade científica. Com a inquietude própria do investigador, preocupa-se com a busca de novas técnicas pictóricas, como na *Santa Cena*, de Milão, e obtém a sensação do imaterial e misterioso na *Gioconda*, do Louvre (fig. 1). Traçou projetos de igrejas cupulares e desenhou máquinas de raro engenho.

Rafael Sanzio de Urbino representa a plenitude do Renascimento.

Com o sentido da proporção, o equilíbrio, a perspectiva e a lógica, pretendeu o Renascimento um Universo perfeito, dirigido pela mente humana e no qual o indivíduo se sentisse seguro e feliz. Este ambiente equilibrado foi iniciado por Piero della Francesca e Antonello da Messina em suas figuras que resumem dignidade, calma e sossego. Porém Rafael consegue este equilíbrio de forma total e absoluta. Basta contemplar o afresco intitulado *A disputa do Santíssimo Sacramento*, nas Estâncias Vaticanas, para entender o equilíbrio. Na parte superior do afresco está o céu, com Deus e os santos;

embaixo, o papa, os bispos e os fiéis, dispostos de tal maneira que ambos os conjuntos formam uma unidade. Consumou-se a união entre o humano e o divino, entre a inteligência e a moral, entre a fé e a razão.

Trabalhador infatigável, Rafael, que morreu com 37 anos, construiu o palácio Vidoni, em Roma, pintou as lojas vaticanas e projetou sua própria casa. Como pintor é o autor das famosas Madonas, hoje denominadas, respectivamente do *Granduca*, de *Esterhazy*, *A Bela Jardineira*, etc.

Miguel Angelo Buonarroti, de Florença, graças a sua longa vida, chegou a conhecer seis pontífices, e é uma figura que, tendo nascido no Renascimento florentino, encerra o romano e antecipa-se ao maneirismo e ao barroco. Essencialmente escultor, trabalhou no colossal mausoléu de Júlio II, que não chegou a terminar, e do qual se conserva o Moisés (fig. 3) e os escravos. Esculpuiu as tumbas dos Medici em Florença, com as assombrosas figuras do dia e da noite, do crepúsculo e da aurora. Sua única obra assinada é *A Piedade*, do Vaticano, transbordante de humanidade. O *David*, da Academia de Florença, representa a glorificação do humanismo e supera a Donatello e Verrocchio no momento em que Miguel Angelo sente-se impulsionado a sublimar o espírito renascentista. Logo o pessimismo apodera-se dele ao compreender a inutilidade de sua luta para conseguir os ideais de um período que se extingue.

Esta desesperança reflete-se nas figuras violentas do teto da Capela Sixtina vaticana e no *Juízo final* do mesmo lugar, visão terrorífica do além. Como arquiteto projetou a cúpula vaticana (fig. 4), símbolo de sua época, e a quase barroca Porta Pia, de Roma. Na praça do Capitólio deu uma soberba lição de urbanismo, resolvendo a área situando ao centro a estátua romana equestre de Marco Aurélio, realçada por um pavimento de forma estrelada e fechada pelos três palácios do Senado, dos Conservadores e do Museu Capitolino, nos quais emprega as chamadas ordens gigantes de arquitetura, que imprimem grandiosidade às fachadas. Em Santa Maria dos Anjos, de Roma, transforma em igreja cristã o tepidário das termas de Diocleciano, conseguindo uma feliz mistura de cristão e pagão, o que tantas vezes se tentou no Renascimento.

Outras figuras deste segundo Renascimento: Vignola, da igreja de Jesus, em Roma; Ammanati, Galeazzo Alessi e outros, de categoria inferior.



Fig. 1. - Leonardo da Vinci. Monna Lisa (A Gioconda). Louvre (Paris).



Fig. 2. - Rafael Sanzio da Urbino (Rafael). Madona do Granduca. Florença (Itália).



Fig. 3. - Miguel Angelo Buonarroti. Moisés. Mausoléu de São Pedro in Vincoli (Roma).

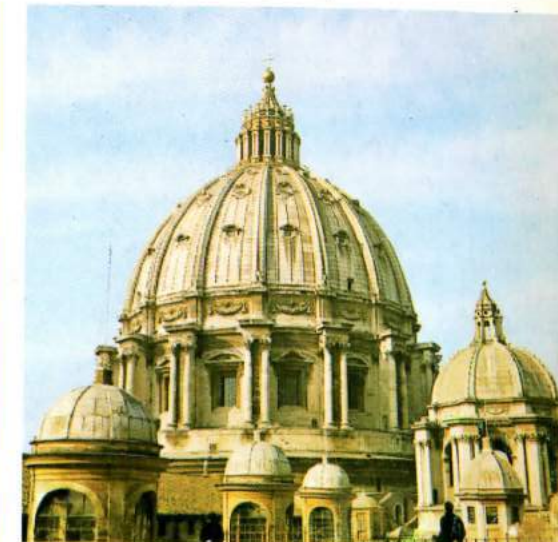


Fig. 4. - Cúpula de São Pedro do Vaticano. Roma (Itália).

O maneirismo

A personalidade fulgurante dos gênios do Renascimento estende-se como uma mancha de azeite por toda a Itália, e logo pela Europa.

Quando se fala de Renascimento veneziano, espanhol ou alemão, trata-se na verdade de um maneirismo, ou seja uma arte à maneira dos grandes mestres. Num princípio, estes seguidores da grande corrente quatrocentista sentem ainda o espírito humanista e o desejo de universalidade, porém no decorrer do século XVI chegou-se a perder este fundo, subsistindo apenas a forma. Surgem então grandes artistas que dominavam seu ofício e se empenhavam em resolver as dificuldades mais árduas da perspectiva, da cor e do claro escuro. Então o edifício ou o quadro pretendem apenas ser belos em si, deixando de ser uma manifestação do equilíbrio intelectual que fazia da obra um compêndio de arte, ciência e moral encaminhado para a obtenção do Ideal de Beleza.

Baldassare Peruzzi construiu do tipo bramantesco o delicado palácio da Farnesina (fig. 1), e Sebastiano Serlio difundiu o Renascimento em toda a Europa graças a seu tratado de arquitetura.

Em Mantua, Julio Romano ergueu e decorou com afrescos o Palácio do Chá para os Gonzaga, com uma arquitetura sólida, algo mazacota. No norte da Itália, Sanmicheli uniu o sentido militar ao artístico na Porta do Pálio, de Verona. Em Veneza, Sansovino mostra-se como um delicado conhecedor dos princípios renascentistas em edifícios notáveis como a Zecca, a Biblioteca marciana e a Loggetta, próxima ao campanário de São Marcos, adornada, além disso, com suas próprias esculturas. Andrea della Gondola, chamado Paladio, leva ao máximo a elegância, o sentido da simetria e o equilíbrio, demonstrando-os no Palácio da Razão, na loja do Capitano e nas vilas campestres de Vicenza, assim como no teatro Olímpico da mesma cidade, verdadeiro altar do culto à antiguidade. Em Veneza, a igreja do Redentor e a elegantíssima de San Giorgio Maggiore são suas mais felizes criações.

Em Florença, pintores como Andrea del Sarto e Bernardino Luini deixaram sinais da permanência da influência rafaellesca e leonardesca. Em Veneza brilhou uma escola com personalidade própria que demonstrou quão enraizado estava o Renascimento nesta cidade. Giorgio de Castelfranco, Giorgione, no seu curto período de vida artis-

tica expressou um novo modo de ver o mundo, que se reflete no quadro *A tempestade* ou o *Concerto campestre* (fig. 2), que dão uma visão menos intelectual, porém mais sensível da realidade. Tintoretto é o pintor de desenho rápido (fig. 3) que compõe muitas obras e traça inúmeros personagens envolvidos numa luz irreal.

Paolo Caliari, o Veronês, é autor de telas de enormes proporções (*A cena em casa de Levi* mede 6 por 9 metros) e tem total domínio do ofício (fig. 4). E por excelência pintor de figuras e arquiteturas dentro da luz veneziana, azul esverdeada, inconfundível.

Em Parma, Antonio Allegri, o Correggio, é o primeiro grande pintor de cúpulas, com enfiados afrescos, precursores do barroco.

São pintores maneiristas típicos, empenhados em resolver difíceis questões técnicas. Rosso Fiorentino, autor de nus ao tipo de Miguel Ângelo; Parmigiano, com sua extraordinária *Madona do longo colo*; Cósimo Allori, O Bronzino, prodigioso retratista (fig. 5), cujo retrato de dona Leonor de Toledo é antológico.

Outro veneziano internacional foi Tiziano Vecelio, pintor das côrtes europeas e artista grandemente fecundo. Seu colorido profundo e a serenidade que soube dar a seus retratos (basta recordar o de Carlos V na batalha de Muhlberg) são paralelos à elegância de seus nus femininos.

A série dos artistas maneiristas é interminável: Sebastiano del Piombo, de colorido obscuro e serena concepção da arte; Piero de Cosimo, autor de fantasmagóricas visões, pintadas com cor viva, quase flamejante; Lucca Caracci, especialista da luz artificial; Boltraffio e Beccafumi, seguidores de Leonardo; Tadeo e Federigo Zuccaro, decoradores e pintores que trabalharam na Espanha e na Inglaterra; Pietro Torrigiano, escultor; Pelegrino Tibaldi, pintor, etc.

É digno de nota o prematuro trabalho da família dos Sangallo: Antônio, o Velho, Juliano e Antônio, o Jovem, que desenvolveram grande atividade em pleno Renascimento. De Juliano temos a salientar a igreja de Santa Maria delle Carceri, em Prato, solução perfeita da igreja de planta concentrada coberta com cúpula, pregada por Leonardo, projetada por Bramante e que mais tarde foi realizada por Carlo di Caprarola na igreja da Consolação, de Todi. Antônio, o Velho, é o autor de São Biagio, de Montepulciano, e Antônio, o Jovem, do palácio Farnesio, de Roma (fig. 6).

O MANEIRISMO



Fig. 1. — Baldassare Peruzzi. Palácio da Farnesina. (Roma.)



Fig. 2. — Giorgio Barbarelli (O. Giorgione). Concerto campestre. Louvre (Paris).



Fig. 3. — Jacopo Robusti (O Tintoretto). A última refeição. Veneza (Itália).



Fig. 5. — Cósimo Allori (O Bronzino). Dona Leonor de Toledo. Florença (Itália).



Fig. 4. — Paolo Caliari (O Veronês). A cena em casa de Levi. Veneza (Itália).



Fig. 6. — Antonio de Sangallo, o Jovem. Palácio Farnesio. (Roma.)

A França havia feito do gótico seu estilo nacional, e não há nada de extraordinário que o Renascimento penetrasse neste país por meio dos artistas italianos. Arquitetos como Fra Giocondo e Domenico de Cortona, pintores como Leonardo, Rosso e Primaticcio e escultores como Benvenuto Cellini foram chamados por Francisco I e deram a nota inicial da arte do século xv na França.

Primeiro foram somente os clássicos enfeites sobre edifícios góticos, porém nos castelos do Loire, residências de moradia, sem finalidade militar, construiu-se já com mentalidade renascentista, ainda que de acordo com o clima, que impõe fortes pendentes nas coberturas e abundância de chaminés, o que dá o original perfil aos edifícios. Blois, Azay-le-Rideau, Chenonceaux e Chambord (fig. 1) são os mais notáveis exemplos desta arquitetura, rodeada de jardins e cuidados repuxos.

Entre as residências reais destaca-se a ampliação do Louvre, de Paris (figura 2), por Pierre Lescot.

Philibert Delorme, arquiteto e tratadista, iniciou as Tulherias e construiu o palácio de Anet para Diana de Poitiers.

Em Fontainebleau criou-se uma escola que agrupava artistas italianos e franceses (fig. 3). Serlio e Primaticcio atuaram como arquitetos e decoradores, e Rosso Fiorentino, como pintor.

Em Paris, escultores como Jean Goujon e Germain Pilon herdaram a tradição de Fontainebleau, abrindo caminho à escultura do grande século francês. A pintura, além do foco já citado, contou com a personalidade de Jean Clouet, notável retratista.

Em Portugal desenvolveu-se um tardio gótico sobrecarregado e sensível, chamado estilo manuelino, que deu belos frutos no monastério de Batalha, do arquiteto Boytac, autor também da torre de Belém (fig. 4), no estuário do Tejo, em frente ao convento dos Jerônimos.

Na Espanha, o Renascimento coincide com a unidade e a expansão do país. Existe, ainda, um substrato importante do tardio gótico, que teve em Simon de Colônia (capela do Condestável, de Burgos) e Henrique de Egas (hospital de Santiago de Compostela) suas mais importantes figuras. Uma vez mais aplica-se o adorno renascentista sobre edifícios de esqueleto gótico. A permanência do mudejar faz-se sentir no chamado *estilo Cisneros* (sala capitular da catedral de Toledo, de Pedro Gumiel).

O estilo propriamente renascentista manifesta-se com duas tendências. Primeiro, o *purismo*, representado por Lorenzo Vázquez (palácio de Cogolludo, em Guadalajara), Pedro Machuca (palácio de Carlos V, na Alhambra de Granada) e Alonso de Covarrubias (Alcázar de Toledo). Arte de tipo italiano, contrasta com o *plateresco* ou renascimento espanhol propriamente dito, de ornamentação complicada e profundo sentimento decorativo, guardando ainda as tradições góticas e árabes. Rodrigo Gil de Hontañón, com seu palácio de Monterrey, em Salamanca, e a Universidade de Alcalá de Henares, é, juntamente com Diego de Siloé, a figura mais representativa deste estilo. Siloé construiu a escada dourada da catedral de Burgos e planejou a catedral de Granada, prodígio de habilidade construtiva. Andrés de Vandelvira trabalhou em Ubeda e Jaén, e criou harmoniosos monumentos, entre os quais se destaca a catedral de Jaén e o ajuntamento de Baeza. Finalmente, sob a forte personalidade de Felipe II, Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera construíram O Escorial, monumento oposto ao plateresco e fonte de toda uma escola arquitetônica em Espanha. Herrera projetou também a Loja de Sevilha e a catedral de Valladolid. Os escultores espanhóis cobriram as igrejas de grandiosos retábulos e ricos cadeirados de coro: Juan de Juni (retábulo da catedral de Burgo de Osma), Felipe Bigarny (atrás do altar mór de Burgos) e, principalmente, Alonso Berruguete com seu retábulo de São Bento, no museu de Valladolid, e a cadeira do da catedral de Toledo. Bartolomé Ordóñez demonstra seu talento na tumba de dona Joana a Louca e don Felipe, em Granada, e no traz-côro da catedral de Barcelona.

Na pintura, Hernando de Llanos e Yáñez de Almedina, juntamente com Morales, o Divino, deixaram mostras de influência de Leonardo na Espanha, enquanto Pedro Berruguete, formado em Urbino, traz a influência altorrenascentista. No Escorial, Pelegrino Tibaldi, Cambiasso e Zuccari decoraram o monastério, em substituição ao Grego, cuja arte desagradou a Felipe II. Domenico Theotocópuli, nascido na Grécia e educado por Ticiano e Tintoretto em Veneza, estabeleceu-se em Toledo, onde deu a dimensão do século xvi espanhol através de seu maneirismo personalista. O *entierro do conde de Orgaz*, O *espólio* (fig. 5) e *São Sebastião*, etc., são, em razão de suas formas e do seu colorido singular, o exemplo da mais espiritual, sensível e mágica pintura, colhida em um ambiente também mágico.

O RENASCIMENTO NA FRANÇA, ESPANHA E PORTUGAL



Fig. 1. - Castelo de Chambord. Loire (França).



Fig. 2. - Pierre Lescot. Fachada do Louvre. (Paris).



Fig. 3. - Serlio y Primaticcio. Castelo de Fontainebleau (França).



Fig. 4. - Boytac. Torre de Belém. (Portugal).



Fig. 5. - Domenico Theotocópuli (O Greco). O Espólio. (Toledo).

O Renascimento no norte da Europa

O fervor renascentista foi prontamente acolhido pelos países latinos, que logo se identificaram com o pensamento italiano. Nos países germânicos, anglo-saxões e eslavos esta penetração foi muito mais relativa.

Em primeiro lugar a escola tardo gótica, que continuava viva, e logo a Reforma, que identificou o Renascimento com o papismo, contribuíram para criar como que uma barreira entre ambas as culturas.

Nos Países Baixos, o Renascimento se caracterizou, na arquitetura, durante o século XVI, pela incorporação de elementos decorativos clássicos aplicados aos edifícios tardo góticos. O mais notável exemplo é o ajuntamento de Antuérpia (fig. 1) de Cornelis Floris.

A escola pictórica, que no século anterior produziu a eclosão espetacular do realismo burguês, prolongou-se no século XVI com uma série de figuras que, seguindo a tradição tão bem cimentada pelos predecessores quatrocentistas, incorporou à sua temática elementos classicistas e substituiu os edifícios góticos por outros renascentistas em seus quadros.

Quentin Metsys e Lucas de Leyden foram pintores desta escola refinada e maneirista, que teve em Jan Gossaert, chamado Mabusse, seu mais popular elemento. Joachim Patenir foi o iniciador da paisagem, abrindo as portas ao paisagismo do século seguinte. Por sua indiscutível personalidade, salienta-se Peter Brueghel, o Velho, pintor de multidões e de cenas populares, com tal vitalidade que transborda do quadro. São dignos de menção sua *Quermesse* e *Os caçadores na neve* (fig. 2).

Na Alemanha também é a decoração nas fachadas das casas comunais a primeira amostra do renascentismo. Somente um edifício é totalmente renascentista, o palácio do eleitor Otão-Henrique de Heidelberg. Na pintura, ao contrário, aparecem várias figuras de grande interesse, encabeçadas por Alberto Durero. Este, profundamente impregnado do espírito renascentista, traçou gigantescas figuras nas quais o sentido humanista se ressentia de certo receio ante o futuro (fig. 3). Nas gravuras, de uma intenção de traço e uma valentia no desenho verdadeiramente excepcionais, mostra-se inclinada para temas trágicos e esotéricos.

Mais dramático ainda é Matias Grunewald, que, em sua *Cruxificação*, do museu de Colmar, na Alsácia, deu a mais cruenta e dolorosa versão do Mistério do Gólgota. Lucas Cranach sim-

boliza a pintura da Reforma, e se bem que por vezes se incline a temas mitológicos, ajusta-se sempre a uma rígida moral, que habitualmente foge ao luxo romano.

Hans Holbein, o Jovem, foi o mais completo retratista de sua época. Embora se excetuem os autoretratos de Durero, certamente muito numerosos, ninguém mostrou-se capaz de alcançar a perfeição em tão difícil especialidade como Holbein. Aprendeu a arte na oficina de seu pai e viajou para a Suíça, a França e, finalmente, a Inglaterra, onde foi pintor do rei Henrique VIII (fig. 4).

Desde o Oriente, o Renascimento penetrou primeiro em Boêmia, onde, em Praga, construiu-se o primeiro edifício renascentista além dos Alpes, o palácio do Belvedere (fig. 5). Na Hungria, Luciano Laurana e Benedetto de Majano impuseram a maneira italiana. Na Polónia, foram também italianos os arquitetos que traçaram o airoso pátio do castelo de Wavel, em Cracóvia. Na Rússia iniciou-se a ampliação do Kremlin de Moscou em estilo italiano.

Na Inglaterra, uma última forma do tardo gótico misturou os elementos tradicionais com a ornamentação italiana, como se vê na ampliação de Hampton Court. As influências estranhas se acentuaram no período isabelino, e ao tipo italiano mesclam-se influências francesas e, sobre tudo, flamengas no que se refere a construções de tijolo. A influência italiana salientou-se sobre as demais, devido às traduções dos tratados de Serlio, Vignola e Vitrubio, o que é comprovado no plano rigorosamente geométrico do castelo de Longheat.

O cardeal Wolsey encarregou vários escultores italianos, entre os quais Pietro Torrigiano, da tumba de Henrique VII, que se encontra na abadia de Westminster. Estes escultores deixaram profundo vácuo no país, pois tiveram de abandoná-lo quando Henrique VIII criou a Igreja inglesa e rompeu com o pontífice romano. Mais tarde, a supressão dos mosteiros e a proibição das imagens geraram um período de confusão que desembocou no classicismo do século XVII. Na pintura foram figuras estrangeiras que se salientaram: o já citado Hans Holbein, o Jovem, no tempo de Henrique VIII; na época de Maria Tudor, o retratista Antônio Moro, holandês, que também trabalhou para a corte espanhola e, no tumultuoso reinado de Isabel I, o italiano Federico Zuccaro, retratista e pintor da rainha.

O RENASCIMENTO NO NORTE DA EUROPA



Fig. 1. — Cornelis Floris. O Ajuntamento de Antuérpia (Belgica).



Fig. 3. — Alberto Durero. A adoração dos Magos. (Berlim.)



Fig. 4. — Hans Holbein, o Jovem. Retrato de Enrique VIII.



Fig. 2. — Peter Brueghel. Os caçadores na neve (fragmento). (Viena.)

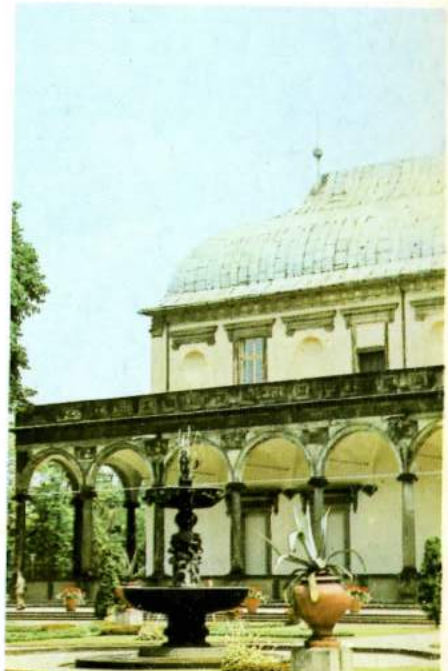


Fig. 5. — Paolo della Stella. Palácio do Belvedere. (Praga.)

Os gênios florentinos e romanos haviam explorado a fundo as possibilidades do Renascimento. Os maneiristas, talvez sem chegar a grande elevação na arte, não deixaram entretanto de desenvolver em todas as formas e potências o caminho traçado pelos mestres.

A fecunda criatividade dos romanos não estava, no século XVII, exausta, apesar da grande quantidade de artistas e obras que haviam produzido.

Novas personalidades surgiram buscando em novas soluções um campo ainda inexplorado onde desenvolver seu talento, ao qual o maneirismo era já incapaz de proporcionar uma adequada temática. A Roma da Contrarreforma foi o campo de provas dos artistas barrocos.

Combatendo o puritanismo e a sobriedade dos protestantes, os artistas da geração do Concílio de Trento deram forma a um mundo cheio de dinamismo, calor, força e sentido do maravilhoso. O mundo é considerado como um gigantesco espetáculo, e a arte, imagem do mundo, como uma bem montada cenografia teatral. Não se buscava um ideal de beleza intelectual, mas sim a satisfação dos sentidos por uma trama tão bem urdida que, às vezes, conseguia representar na terra as delícias do Paraíso. Logicamente foi em Roma que se iniciou este novo movimento criador, e suas principais figuras foram Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini. Bernini foi o mais universal dos artistas barrocos e sua figura projetou-se fora da Itália (planos do Louvre para Luís XIV). Autor da chamada restauração de São Pedro, embelezou a basílica vaticana com o maravilhoso baldaquino de bronze (fig. 1) que, sob a cúpula de Miguel Ângelo, mostra o contraste entre as duas épocas. Em frente à fachada de Carlo Maderno traçou a prodigiosa colunata, envoltório pétreo que dignifica o edifício. A forma elítica, preferida pelos barrocos, aparece francamente manifestada, e exaltada pelas fontes situadas nos focos da elipse.

Na pequena igreja de Santo André do Quirinal as características barrocas estão mais uma vez presentes na planta oval e na fachada curvilínea.

Como escultor, Bernini descobriu um modo cheio de exaltação e mística sensualidade, que se manifesta na famosa

Santa Teresa em êxtase, Santa Maria da Vitória, e na *Beata Albertoni*. A grandiosidade dos túmulos papais de Alexandre VII e Urbano VIII e a cenografia da Escadaria Real do Vaticano, com a figura alada de Constantino, pressagiam o sentido da decoração que Bernini demonstrou nas inúmeras fontes romanas que construiu, especialmente no conjunto de Fonte dos Rios (fig. 2), da Praça Navona.

Francesco Borromini foi o mais engenhoso dos arquitetos barrocos. Sempre dedicado à busca de novas soluções, fez notáveis descobertas, como a cúpula helicoidal de San Ivo alla Sapienza e o pequeno prodígio de San Carlino alle Quattro Fontane.

Em Turim, Guarino Guarini ergueu a cúpula de São Lourenço com um sistema de nervuras oriundo da arquitetura muçulmana. Em Veneza, Baldassare Longhena construiu a rebuscada mole, com suas volutas retorcidas, da igreja de la Salute (fig. 3).

A pintura barroca deu origem a duas escolas opostas. De um lado, a família dos Carracci fundou em Bolonha uma academia, na qual o mais perfeito ecletismo formou uma série de mestres, hábeis decoradores de abóbadas e cúpulas com motivos mitológicos do mais belo gosto e de técnica depurada. As abóbadas do palácio Farnesio, de Roma, são uma prova. A esta escola pertenceram O Domenichino, decorador de São Luís dos Franceses; O Guercino, pintor da Villa Ludovisi, e, o mais conhecido, Guido Reni. A segunda escola barroca é obra pessoal de Michelangelo Merisi, chamado O Caravaggio. Personagem curiosa, discutidor, briguento, porém artista da cabeça aos pés. Abandonou o elegante academicismo dos bolonheses e, tomando como modelo pessoas do povo, compôs quadros religiosos que foram muitas vezes recusados por seus clientes como irreverentes ou antistéticos. Pintou a morte da Virgem inspirando-se no que havia visto num hospital romano, e *A conversão de São Mateus* dentro de uma taberna de um bairro pobre. Sua pintura reflete profundo naturalismo, é geralmente iluminada com luz lateral e seus fundos são escuros e impenetráveis (fig. 4). Seu realismo doentio fez-lo representar seu autorretrato na cabeça sanguinolenta de Golias sustida pelo orgulhoso David. *A conversão de São Paulo*, *A decapitação do Batista* e o *Baco adolescente*, sem que se possa esquecer *A fuga para o Egito*, constituem suas obras mais notáveis.

O BARROCO NA ITÁLIA



Fig. 1. — Gian Lorenzo Bernini. Baldaquino de bronze na basílica de São Pedro. (Roma.)



Fig. 2. — Gian Lorenzo Bernini. A fonte dos rios. (Roma.)



Fig. 3. — Baldassare Longhena. Igreja da Madona da Saúde. (Veneza.)

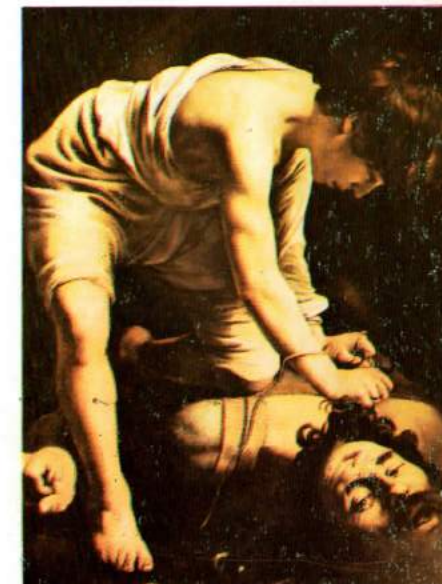


Fig. 4. — Michelangelo Merisi (O Caravaggio). David vencedor de Golias. Prado (Madrid).

As características especiais do sentimento artístico espanhol e português, composto de cultura latina, substrato ibérico e tradição muçulmana, criaram um ambiente propício à chegada do barroco, que teve na península Ibérica um desenvolvimento superior ao do Renascimento.

A arquitetura teve três estilos.

O primeiro, chamado *estilo dos Austrias*, derivando do El Escorial. A ele pertenceram Juan Gómez de Mora, autor da Cleresia de Salamanca e da Praça Maior (fig. 1) e do ajuntamento de Madrid. Ao italiano Crescenzi atribui-se o palácio de Santa Cruz e o Panteão Real do El Escorial.

O segundo estilo é chamado *churrigueresco* em homenagem à família Churriguera, de estirpe de arquitetos. José Benito, Alberto e Lara Churriguera mostram-se um tanto sóbrios em suas construções arquitetônicas, entre as quais cumpre citar o complexo urbanístico do Nuevo Baztán, próximo a Madrid, enquanto sua imaginação transborda de elementos decorativos, como o retábulo de Santo Estevão (fig. 2), de Salamanca, o altar lateral da catedral de Plasencia, e a fachada de São Caetano, de Madrid. Mais exaltado mostra-se Pedro de Ribera na sua vibrante visão da ponte de Toledo, da igreja de Montserrat e da fachada do Hospício, todos três em Madrid. O decorativismo barroco culminou com o Transparente, atrás do altar mór, da catedral de Toledo (fig. 3), obra de Narciso Tomé, em 1732. Casas Novoa terminou por esta época a fachada do Obradoiro da catedral de Santiago da Compostela.

O terceiro estilo, *estilo dos Bourbons*, se produz como consequência do advento da nova dinastia, que trouxe consigo o gosto francês pelo luxo. Assim se iniciaram as grandes obras de residências reais executadas por arquitetos estrangeiros: o palácio do Oriente, em Madri, de Juvara e Sachetti; o palácio do El Pardo e o Real Sitio de Aranjuez, por Bonavia e outros; o palácio da Granja (fig. 4), por Carlier e Ardemans.

Em Portugal inicia-se o século XVII com um estilo bem mais sóbrio, representado pela sacristia de Santa Cruz de Coimbra, decorada com azulejos. No século XVIII, o rei João V fez erguer o palácio de Mafra pelo arquiteto alemão Ludovice. É o mais importante dos seguidores do El Escorial em Portugal.

A escultura, derivada dos grandes mestres do Renascimento: Ordóñez, Ju-

ni, Berruguete, alcança no século XVII sua forma plena. Geralmente a base de talhas de madeira policromadas, inicia-se com a personalidade sóbria e dramática de Gregorio Hernández, autor do *Cristo prostrado* do El Pardo, uma das mais impressionantes imagens espanholas do século, e do grandioso retábulo maior de Plasencia. A arte de Martínez Montañés é formalmente classicista, porém impregnada do sentimento barroco andaluz, cuja escola torna a valorizar. O *Cristo do Arcediano* e o retábulo de Santa Clara, em Sevilha, assim o demonstram.

Em Sevilha, Pedro Roldán, Juan de Mesa e Luisa Roldán, a Roldana, povoam de imagens sagradas os vívidos passos da Semana Santa. Em Granada impressiona a figura de Alonso Cano, arquiteto da fachada da catedral, escultor e pintor do santuário desta mesma catedral e criador de uma escola na qual se formou Pedro de Mena, o místico escultor do *São Francisco* da catedral de Toledo. Em Murcia, Salzillo encerra o ciclo de pintores espanhóis de imagens sagradas (*Oração do horto*).

Na América, na época das construções das grandes catedrais barrocas, salienta a figura do escultor brasileiro Antônio Lisboa, o Aleijadinho.

A pintura inicia-se no barroco com o catalão Ribalta, e especialmente, com José de Ribera (fig. 5) em quem se funde o classicismo dos Carracci com o realismo do Caravaggio (*Martírio de São Bartolomeu*, museu do Prado). Francisco de Zurbarán é o genuíno representante da escola chamada tenebrista, pintura religiosa baseada na estética do milagre, ou seja na convivência sensível entre o sobrenatural e o natural (pinturas da Cartuxa de Jerez e de Guadalupe). A escola andaluza alcançou a perfeição com Diego de Silva y Velásquez, pintor de câmara, impecável retratista, naturalista e acadêmico, inventor de um novo modo de pintar, com pinceladas soltas e nervosas que, entretanto, produzem perfeita sensação de volume e detalhe. *As fiandeiras* e *As meninas* (museu do Prado), representam a maior versão da densidade do ar jamais realizada. Os retratos reais, cheios de dignidade, contrastam com os dos bufões da corte, não menos dignos em sua miséria. *A Venus do espelho* (Londres, Galeria Nacional), e a mais difícil e mais perfeita visão de um nu feminino (fig. 6). Bartolomé Esteban Murillo é o pintor que pôs uma técnica impecável a serviço de uma arte ingênua e sensível que mostra a suave imagem da Imaculada e a ingenuidade de São Juanito.

O BARROCO EM ESPANHA E PORTUGAL



Fig. 1. — Juan Gómez de Mora. Praça Maior. (Madrid.)



Fig. 2. — José Benito, Alberto e Lara Churriguera. Retábulo de Santo Estevão. Salamanca (Espanha).



Fig. 3. — Narciso Tomé. Atrás do altar mór da catedral de Toledo (Espanha).



Fig. 4. — Carlier Ardemans. Palácio da Granja. Segóvia (Espanha).



Fig. 5. — José de Ribera. Martírio de São Bartolomeu. (Barcelona.)



Fig. 6. — Diego Rodríguez de Silva e Velásquez. A Venus do espelho. Galeria Nacional (Londres).

Em Flandes o barroco teve terreno propício para a continuação da escola pictórica do século xv. O país, que conservou a religião católica, incorporou-se à Contrarreforma, especialmente através da pintura de Pedro Paulo Rubens. Foi este artista, de muitas facetas, embaixador do rei da Espanha, cortesão e homem de mundo, além de pintor. Seu trabalho de pintura é tão considerável que somente pode ser explicado pelo trabalho do atelier que montou em colaboração com grande número de discípulos. Tratou igualmente temas religiosos e profanos (figura 1) e tratou-os com uma pintura densa, de colorido brilhante, com um sentido da composição baseado no movimento das massas de color, luz e sombra. Os grandes quadros da catedral de Antuérpia ou o ciclo de Maria de Medici, no Louvre, são mostras notáveis de sua produção.

Discípulo de tal mestre, Jacob Jordaens mostra-se mais preciso e metódico em seu desenho, mesmo quando perde um pouco a fogueira de Rubens. É notável seu quadro *A fecundidade*.

Anton van Dyck foi um pintor de maravilhoso gosto, retratista da nobreza e da realeza de seu tempo. Nas suas viagens a Itália e a Inglaterra difundiu a arte do retrato, consagrando a escola inglesa, que o teve por mestre. Além dos temas religiosos são famosos seus retratos do cardeal Bruno Bentivoglio (fig. 2) e do rei Carlos I.

A estas grandes figuras de Flandes temos que acrescentar a lista dos pintores do gênero, que reproduzem com infinito encanto cenas da vida quotidiana. Entre eles podemos citar Adrian Bouwer e David Teniers.

A arquitetura barroca deixou esplêndidas amostras em Flandes; cumpre salientar a *Grande Place* de Bruxelas, rodeada de edifícios com douradas fachadas e hastes ponteadas.

A escola barroca austro-alemã é bem mais tardia, e somente no século XVIII dá-se seu pleno desabrochar. Na Áustria, o arquiteto Johann Bernhard Fischer von Erlach construiu a igreja de São Carlos Borromeu, em Viena (fig. 3), coberta com uma cúpula borrominesca e de planta elítica. Lukas von Hildebrandt é o autor do delicioso palácio de Schönbrunn, também em Viena, enquanto que Jakob Prandtauer construiu, em Melk, o monastério, exemplo entre os muitos que o século XVIII legou à cultura da Áustria.

Na Alemanha construíram-se grandes palácios de profundo sabor barro-

co, arte esta que se adaptou à idiosincrasia do país. Assim como o Renascimento passou pouco menos que despercebido na Alemanha, por não se ter enquadrado com a mentalidade, habituada a um raciocínio complexo, dos germânicos, o barroco, expressão de um sistema elaborado e medido, foi o estilo preferido do país, que dele teve conhecimento através da arte italiana e francesa. François Cuvilliers foi quem levou o estilo rococó à Alemanha, onde plasmou no teatro da Residência, de Munich, e no palácio do Amalienburg. Como arquiteto característico do rococó alemão cumpre salientar Balthasar Neumann, autor da igreja da Peregrinação dos Quatorze Santos (Vierzehnheiligen), onde um surpreendente jogo de cúpulas elíticas transforma completamente o conceito da igreja de cruz latina. No palácio episcopal de Würzburg nota-se toda a redundância e o sentido de ordenação espacial da arquitetura rococó. Em Praga, a família Diezenhofer deixou mostras de seu talento em várias igrejas, especialmente na de San Nicolás de Mala Strana, de paredes curvas e acedidos jogos de estuque escultórico e abóbadas pintadas.

Na Prússia, a arquitetura recebe mais a influência francesa do grande século, e as construções são grandiosas, porém não sobrecarregadas. Este é o caso do palácio real de Berlim, de Andreas Schlüter, que é, como escultor, autor da estátua do rei Frederico, de Königsberg. (Kaliningrado). Em Potsdam o arquiteto Knobelsdorf construiu o palácio de Sans Souci.

Um exemplo cheio de encanto é o recinto do Zwinger, de Dresden. Projetado pelo arquiteto Poppelmann, constitui um espaço aberto, uma praça que, rodeada de pavilhões e porticos, dá uma agradável sensação de espaço unitário, tanto interior como exteriormente.

O escultor Balthasar Permoser, dentro da tradição realista germânica, representa, com suas complicadas alegorias, o espírito rococó.

Outro exemplo dele são os irmãos Kosmos Damian e Egid Quirin Assam, arquitetos, pintores, estuadores e decoradores. A igreja de São João Nepomuceno, de Munich (fig. 4), e o convento de Weltenburg são suas mais notáveis realizações.

O italiano Giovanni Battista Tiepolo, que pintou também na Espanha (alguns plafons do palácio do Oriente), decorou o teto da grande escadaria do palácio da Residência de Würzburg (fig. 5). Sua pintura é inspirada na escola bolonhesa dos famosos Carracci.



Fig. 1. – Pedro Paulo Rubens. Marte. (Florença.)



Fig. 2. – Anton van Dyck. O cardeal Bruno Bentivoglio (Florença).

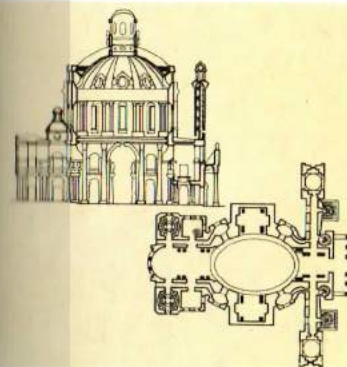


Fig. 3. – Fischer von Erlach. Planta e secção da igreja de São Carlos Borromeo. (Viena.)



Fig. 4. – Egid Quirin Assam. São João Nepomuceno. Munich (Alemanha).



Fig. 5. – Giovanni Battista Tiepolo. Teto da escada do palácio da residência. Würzburg (Alemanha).

Na França, o século XVII é o dos Luís. O país consegue uma unidade e uma força que o faz sentir responsável por sua própria arte, e por isso separa-se do movimento barroco italiano. Derivados ainda do maneirismo vigenesco, constroem-se as igrejas de São Gervásio, por Salomón de Brosse; da Sorbona, por Jacques Lemercier, e de Val de Grâce, por François Mansart, em Paris. As residências campestres rodeiam-se de cuidados jardins e se constroem com absoluta simetria, segundo as regras clássicas. São exemplos o palácio de Luxemburgo, de Salomón de Brosse; o de Maisons, de François Mansart, e o de Vaux-le-Vicomte, de Louis le Vau. No Louvre constroem-se a grande colunata, graças a Claude Perrault. No tempo de Luís XIV inicia-se a grande obra da reforma de Versalhes (fig. 1), palácio símbolo do poder real. Os trabalhos são iniciados por Louis Le Vau e prosseguidos por Jules Hardouin Mansart, que dá à edificação seu ar grandioso que é uma exaltação ao Rei Sol e à glorificação da monarquia, e que é complementado pela decoração e pintura a cargo de Charles le Brun (sala dos Espelhos), e os jardins, de perspectivas infinitas e traçado geométrico, de Le Nôtre. Em Paris, J. H. Mansart ergueu a mais bela cúpula da França, a dos Inválidos (fig. 2).

No reinado de Luís XV surge o rococó, estilo da assimetria e do adorno caprichoso. Interessante realização desta época é a praça Stanislas, de Nancy, com arquitetura de Hervé de Corny e gradis de Jacques Lamour (fig. 3). Com Luís XVI volta-se ao classicismo, especialmente com a obra de Jacques Ange Gabriel, autor do Petit Trianon, de Versalhes, e da Escola Militar de Paris. Da mesma época, também em Paris, temos o Panteon de Santa Genevêva, obra de Soufflot. Escultores como Pierre Puget trazem à França o estilo berniniano, enquanto que em Versalhes Girardon e Coysevaux enfeitam os jardins com grupos mitológicos.

Enquanto a arquitetura e a escultura ficam debaixo da proteção oficial, a pintura libera-se desta influência e produz figuras como Le Nain, pintor dos camponeses e da vida simples, e Georges La Tour, especializado em luz artificial, como Caravaggio (efeitos obtidos em *A Madalena*, *Santa Inês*, *São Sebastião*, e outros).

Nicolau Poussin é paisagista de cores densas e profunda melancolia, e Claude Gelée, chamado Cláudio Lorena, gosta de representar cenas mitológicas junto a arquiteturas clássicas vizinhas do mar. O século XVIII leva à França a pintura chamada de *estilo galante*; Antoine Watteau é mestre deste gênero, e a ele seguirá, com maior astúcia, François Boucher.

Na Inglaterra, o protestantismo trouxe, como reação contra Roma, um tipo de arquitetura purista e classicista. O primeiro dos arquitetos deste estilo, após o caduco Tudor, é Inigo Jones, autor do Banqueting Hall, de Whitehall, em Londres. Mais tarde, sir Christopher Wren teve ocasião, na época do incêndio de 1666, de reconstruir a cidade, na qual ergueu mais de sessenta igrejas, entre as quais a catedral de São Paulo (fig. 4), rival de São Pedro do Vaticano.

A escola pictórica inglesa tem como representante da pintura de costumes William Hoggarth e um grupo de notáveis retratistas continuadores da obra de Van Dyck: sir Jossuah Reynolds, Thomas Gainsborough, George Romney e Thomas Lawrence.

A Holanda, país que acolheu o protestantismo, separou-se física e moralmente de Flandres católico e continuou sua tradição pictórica com uma escola cuja principal característica foi a proliferação de artistas. Grandes retratistas, como Frans Hals, o pintor dos rostos redondos e sorridentes, alternaram com os paisagistas, como Adrian van Ostade, Pieter de Hooch, Jan Steen, van Goyen, van de Velde, Salomão Ruysdael.

Dois grandes figuras destacam-se. Jan Vermeer de Delft, o pintor dos interiores banhados de luz que passa através de grossos cristais chumbados, permitindo distinguir estáticos personagens pintados com cores suavíssimas e uma técnica e precisão verdadeiramente algébricas. Basta recordar *A carta*, onde a cena é vista através de outra habitação; *A rapariga com a bacia*, ou ainda a deliciosa sinfonia em amarelo e azul da *Bordadeira*.

Rembrandt van Rijn é o poeta da luz (fig. 5). Este pintor, de vida turbulenta, soube de tal maneira captar a luz sobre a tela de seus quadros que, por contraste, a sombra passa muitas vezes a ser a protagonista da tela. Os brilhos mais fulgentes (*O homem do capacete de ouro*) combinam-se com moduladas penumbras ou trevas espantosas (*Discípulos de Emaús*), produzindo efeitos impensados; julga-se, por exemplo, pela *Ronda da noite*.

ARTE CLASSICISTA



Fig. 1. — Jules Hardouin Mansart. Palácio de Versalhes (França).



Fig. 2. — J. H. Mansart. Os Inválidos. (Paris.)



Fig. 3. — Jacques Lamour. Grade da fonte da praça de Stanislas. Nancy (França).



Fig. 4. — Christopher Wren. Catedral de São Paulo. (Londres.)



Fig. 5. — Rembrandt van Rijn. Homem com traje turco. (Mônaco.)

A fadiga causada pelos excessos do rococó e do barroco nos países católicos, as idéias enciclopedistas nascidas na França e difundidas por toda a Europa, unidas ao descobrimento das ruínas de Pompéia e Herculano e sua exploração por Alcubierre, foram as causas de que a arte abandonasse a tendência ornamental e voltasse aos moldes do classicismo. Os estudos de Winkelman sobre arqueologia e as descobertas de autênticos monumentos gregos proporcionaram material aos arquitetos do início do século XIX.

Na Alemanha, Lanhans construiu em estilo dórico a porta de Brandeburgo (fig. 1), e, neste mesmo estilo, Karl Friedrich Schinkel executou *Die Neue Wache*, e, em estilo jônico, o *Altes Museum*. Em Munich, Leo von Klenze ergueu os Propileos, no estilo de Mnesicles, em Atenas, e em Ratisbona, às margens do Danúbio, o templo do Walhalla.

Na Espanha, Ventura Rodríguez conserva-se barroco, como o demonstram as cinco elipses que compõem a igreja de São Marcos, em Madrid, enquanto Juan de Villanueva, autor do museu do Prado, mostra-se profundo conhecedor da arquitetura clássica.

Na Inglaterra continuou-se a tradição clássica. Os arquitetos do século XIX, como John Nash e John Wood Jr., são autores de originais soluções urbanísticas em Londres e Bath. Nos Estados Unidos, Thomas Jefferson e John Hoban, com o capitólio de Richmond e a Casa Branca, de Washington (fig. 2), representaram o neoclassicismo no Novo Mundo.

Na Itália, Cagnola construiu, no estilo romano, a Porta Ticinese, em Milão, e Valadier reordenou ao modo clássico a praça do Povo.

Na França surge o *estilo Império*, nascido durante o reinado de Napoleão e criação pessoal dos arquitetos Percier e Fontaine, autores do arco do Carrousel e da rua porticada de Rivoli, em Paris, assim como de um estilo particular de construir e decorar móveis. Vignon projetou o templo da Glória, hoje igreja da Madalena (fig. 3), no estilo de templo romano, e Chalgrin projetou o arco da Estréla.

A escultura adquiriu um aspeto claramente acadêmico. O dinamarquês Alberto Thorwaldsen, na sua versão de Psiquis, Hebe e outros personagens mitológicos, mostra-se frio, ainda que correto. Antônio Canova é o escultor neo-clássico por excelência. Seus retra-

tos de Napoleão e Paulina Bonaparte, idealizados como figuras clássicas, e os pomposos monumentos aos pontífices Clemente XIII e Clemente XIV, dão idéias daquela arte inspirada em Fídias.

Na França, François Rude adornou com o grupo da *Marselhesa* o Arco da Estréla.

A pintura segue o mesmo rumo da escultura; por isto Luís David, no seu famoso *Juramento dos Horácios*, parece pintar estátuas e não figuras humanas. J. D. Ingres (fig. 4), discípulo de David, compôs cenas aparatosas, cheias de personagens, como no *Apo-teose de Homero*, do Louvre.

Realmente, é nos retratos e nos desenhos que se tem a verdadeira dimensão destes mestres indiscutíveis.

A única figura realmente genial dos fins do século XVIII e princípios do XIX é Francisco de Goya e Lucientes. Esta figura culminante da história da pintura, nascido em Aragão e pertencendo à arte universal, iniciou-se na época rococó com os famosos cartões para tapetes da Fábrica Real. Desenhos suaves porém nos quais sente-se uma energia latente e violenta. Como pintor de câmara do rei, teve ocasião, na sua famosa tela *A família de Carlos IV*, do Prado, de representar de modo dramático a visão da Espanha daquela época. Seus inúmeros retratos (fig. 5) e autorretratos, verdadeiras imagens psicológicas do modelo, alternam-se com a pintura em afresco, primeiro do Pilar de Saragossa e logo na cúpula de São Antônio da Florida, em Madrid, onde desafiou os princípios da pintura barroca em tetos, invertendo completamente os termos.

As dramáticas, porém reais, cenas de Madrid, em maio de 1808, mostram um paroxismo de violência representado na tela. Nada mais horripilante, e, não obstante, nada tão belo jamais foi pintado. As séries de água-fortes: *A arte de tourear*, *Os caprichos* e *Os desastres da guerra* são caminhos seguidos pelo pintor em busca da meta desejada, e que, cada vez que parece mais próxima, mais terrível se apresenta; este caminho, iniciado com as águas-fortes, culmina com *O colosso* e *O conciliábulo*, da Quinta do Sordo. E somente nestas cenas de delírio quando o artista consegue a plenitude de sua arte, abrindo as portas ao estudo do subconsciente humano e, portanto, ampliando o horizonte artístico, que ficará então indiscutivelmente estabelecido, entre o divino e o infra-humano.

ARTE NEO CLASSICISTA



Fig. 1. - Lanhans. A porta de Brandeburgo. (Berlim.)



Fig. 2. - Thomas Jefferson e John Hoban. A Casa Branca (Washington.)



Fig. 3. - Vignon. Templo da Glória (A Madeleine). (Paris.)



Fig. 4. - J. Auguste Dominique Ingres. Madame Panckoucke. (Paris.)



Fig. 5. - Francisco de Goya e Lucientes. A bela desnuda. Museu do Prado (Madrid.)

A principal característica das escolas artísticas dos séculos XIX e XX é sua curta duração. O gótico teve 300 anos de vida, e o barroco, 200: o neo-classicismo não alcançou mais de 50, e os movimentos que o seguiram foram cada vez mais efêmeros.

Assim, pois, ainda vivo o neo-classicismo, nos princípios do século XIX produz-se já a reação contrária por obra do romantismo. Desdenhando a frieza e a sujeição às normas académicas dos neo-classicistas, os artistas buscam o extremo oposto. Desejam o individualismo, a liberdade de ação, a espiritualidade e o sentimento em lugar da lógica e do método. Após a certeza que inspirava saber-se conduzido por normas clássicas, chegaram a dúvida e o temor, e com eles, as alusões à morte e à noite. A literatura, a poesia e a pintura figuram como precursoras deste movimento, e Chateaubriand e Victor Hugo são seus maiores expoentes.

Na pintura, o movimento romântico encontra em Theodore Gericault um verdadeiro paladino. Ainda que formado pelos mestres do neo-classicismo, obteve esplêndida formação como desenhista e colorista, porém a temática de seus quadros afasta-se da de seus mestres. Apaixonado pela beleza dos cavalos, pintou inúmeras versões deles, ora sob o pretexto de batalhas com cargas de cavalaria, ora em corridas, como o famoso Derby de Epsom. A idéia de energia, violência e dinamismo preside seus quadros e lhes dá um caráter romântico que chegou ao ponto culminante com a tela *A balsa da Medusa* (fig. 1), terrível visão de naufragos.

O melhor pintor do romantismo francês foi, sem dúvida, Eugène Delacroix, que encerra com sua morte a escola romântica. Entusiasta das cores, caracterizou-se pela pintura de grandes telas com muitas personagens e temas inspirados nas obras de Byron e Goethe. *As matanças de Quio* são uma poética alusão aos desejos de liberdade dos gregos. *A morte de Sardanapalo* (figura 2) expressa todo o dramatismo do fim da dinastia assírio-ninivita. *A liberdade guiando o povo* (fig. 3) é uma expressão simbólica e realista do espírito revolucionário do momento. Suas últimas obras foram grandes pinturas em afresco, equivalentes em romantismo aos apontamentos tomados em sua viagem a Marrocos, e com os quais deu à Europa a visão de um

mundo ignorado e de forte policromia.

O movimento romântico teve na Alemanha uma curiosa versão. De um lado, pintores como C. D. Friedrich e P. O. Runger, o primeiro paisagista, o segundo retratista, que imprimiram um lirismo romântico e uma cadência sonhadora às técnicas clássicas, enquanto que, por outro lado, um grupo de pintores, tendo à frente J. F. Overbeck, estabelecidos em Roma, com o nome de Nazarenos, procuram voltar à pintura dos primitivos, especialmente à do Perugino.

Na Inglaterra, a escola de grandes pintores, iniciada com Van Dyck e encerrada com o paisagista John Constable, constitui, juntamente com o poder imaginativo de William Turner (fig. 4), uma volta ao romantismo. O movimento romântico teve na Inglaterra uma importante prolongação, chamada *pré-rafaelismo*, grupo constituído por pintores como Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e J. E. Millais. Seu estilo é totalmente contra o academicismo e pretende buscar temas religiosos de alta espiritualidade, como *Ecce ancilla Domini*, de Rossetti, ou *A luz do mundo*, de Hunt, todos dentro de uma visão essencialmente romântica. A este grupo junta-se Burne Jones, pintor de temas lendários, e William Morris, artista que apresenta várias facetas, e que com John Ruskin, representam o início de uma maneira nova de entender a Arte.

A arquitetura, impregnada do espírito romântico, volta-se para o Medievo, e o gótico é considerado o estilo da época. Horace Walpole mandou construir em Strawberry Hills uma casa segundo este estilo, e o parlamento de Londres (fig. 5) segue-o igualmente.

Na França, a figura de Viollet-le-Duc destaca-se por seu profundo conhecimento da arqueologia e pelas restaurações de monumentos medievais, como o castelo de Pierrefonds e a *Cité de Carcaçona* (fig. 6), mas, ao mesmo tempo, cimentou as normas sobre o emprego do ferro nas construções, dando assim um novo passo para a arquitetura moderna, com sua obra *Entretiens sur l'Architecture*.

O *Gothic Revival*, ou neo-gótico, teve interessantes exemplos em toda a Europa, desde a igreja de Santa Clotilde, em Paris, de F. C. Gau, até o castelo de Neuschwanstein, mandado construir pelo rei psicopata Luis II de Baviera.

A triste visão do romantismo, com suas tendências melancólicas, não pode sobreviver ao crescente desenvolvimento das máquinas de vapor e da indústria siderúrgica, que, cada vez mais, tomavam incremento no mundo.

ARTE DO ROMANTISMO



Fig. 1. - Théodore Géricault. A balsa da Medusa. (Paris.)



Fig. 2. - Eugène Delacroix. A morte de Sardanapalo. (Paris.)



Fig. 3. - E. Delacroix. A liberdade guiando o povo. (Paris.)



Fig. 4. - J. M. William Turner. O Castelo de Windsor desde o Tâmesa. Sussex (Inglaterra).



Fig. 5. - Charles Barry. O Parlamento. (Londres.)



Fig. 6. - Viollet-le-Duc. La Cité de Carcaçona (França).

A evolução artística foi sempre o barômetro das situações históricas. O neoclassicismo foi o estilo de Napoleão e do Império Britânico, o romantismo volta-se para o passado, buscando velhas soluções para novos problemas. A este estilo sucede o realismo, nascido dos acontecimentos históricos contemporâneos, da aparição da maquinaria, da formação da indústria e dos conflitos sociais dela subsequentes e que ensanguentaram a Europa entre 1830 e 1850.

Na arquitetura produziu-se uma divisão entre as construções de engenharia e a técnica eclectista. Por um lado, a descoberta de novos materiais e técnicas — ferro laminado, cimento armado, etc. — abre caminho à profissão de engenheiro, técnico preocupado em encontrar soluções para os diversos problemas de construção, sem outras preocupações estéticas. A ponte sobre o Severn, na Inglaterra, em 1777, foi a primeira construção metálica de grandes proporções.

Em 1851, Paxton construiu, segundo projeto de Houreau, o Cristal Palace, de Londres, verdadeiro inverno realizado sem nenhuma intenção decorativa, com perfil de ferro e grandes cristais. Enquanto isto, a arquitetura oficial acadêmica continuava monopolizando os grandes encargos de edifícios públicos que se construíam em todos os estilos. O eclectismo estendeu-se por toda a Europa, e podemos citar como exemplo o Pavilhão Richelieu, do Louvre, de Paris, de Visconti e Lefuel; o Sagrado Coração, em Montmartre (fig. 1), obra de Abadie; o Palácio de Justiça de Bruxelas, de Poelaert, etc.

Alguns arquitetos, compreendendo o interesse das novas técnicas, esforçaram-se por embelezá-las, incorporando-as ao eclecticismo, como sucedeu no museu de Oxford, de Deane e Woodward, onde foi trabalhado o ferro à maneira gótica, ou na galeria Vitor Manuel, em Milão, de Mengoni.

Nas exposições universais rivalizaram arquitetos e engenheiros, nascendo assim estruturas e soluções cada vez mais avançadas, que culminaram com a torre Eiffel (fig. 2), que, na exposição de Paris, em 1889, aparece junto a edifícios e palácios eclectistas.

Eiffel colaborou com o arquiteto Boileau nos armazéns «Bon Marché», de Paris, unindo ambas as técnicas, enquanto que nos viadutos de Garabit e do Douro despe as estruturas de toda decoração.

A pintura assimilou rapidamente o conceito de realismo, e na França forma-se uma escola integrada por artistas que, embora distantes quanto à forma, unem-se por um conceito comum fundamental: abandonar as idéias românticas e buscar a beleza na observação da realidade.

Na aldeia de Barbizon nasce uma primeira escola de pintores, tendo à frente Théodore Rousseau. Essencialmente paisagista, caracteriza-se pela minuciosidade no estudo da Natureza. A esta escola uniu-se a figura notável de Jean-François Millet, verdadeiro camponês, que incorporou a figura humana à paisagem para incrementar seu realismo. Seus personagens não são históricos nem mitológicos, mas simples camponeses. *As colhedoras*, *O Angelus* e *Os lenhadores* são suas obras mais perfeitas.

Expressou-se com maior amplitude J. B. Corot, atento observador da Natureza, que interpreta como vista através de um véu luminoso (fig. 3). Suas paisagens de Roma ou a vista da catedral de Chartres bastam para imortalizá-lo. Honoré Daumier foi desenhista e pintor muito incisivo, sarcástico e intencional. Iniciando-se como caricaturista político, soube mostrar em seus desenhos a mais acri intensão. A triste realidade daquela época revolucionária fica bem retratada nos desenhos de Daumier (fig. 4). O verdadeiro fundador do realismo foi Gustave Courbet, pintor que uniu a um sentido da composição verdadeiramente notável um sentido grandioso e enfático da arte. Seu quadro *O artista em seu estúdio* mostra-o, em apoteose, rodeado dos personagens da época, cada um deles representando um ente abstrato, como a Poesia, o Amor, a Realidade, etc. Em seus quadros de banhistas ou no *Enterro em Ornans* (fig. 5), mostra-se cruamente realista.

A este grupo de pintores excepcionais, muitas vezes incompreendidos, temos que juntar os triunfadores oficiais da época, tidos como verdadeiros gênios, e cujos nomes nada representam hoje: o holandês Ary Schaffer, considerado superior a Rafael por seu quadro *Santa Mônica*; Paul Delaroche, Honoré Vernet, entre os românticos, e Alexandre Cabanel e Ernest Meissonier, entre os realistas.

O retratismo teve dois bons representantes; um em Carolus-Duran; outro, e especialmente, em Franz Xavier Winterhalter, pintor de câmara da imperatriz Eugênia de Montijo e da luxuosa corte de Napoleão III.

O REALISMO



Fig. 1. — Paul Abadie. Igreja do Sagrado Coração, de Montmartre. (Paris).



Fig. 2. — Alexandre Gustave Eiffel. A torre de seu nome. (Paris).



Fig. 3. — J. B. Camille Corot. Ponte romana de Narni. Louvre (Paris).



Fig. 4. — Honoré Daumier. O carnicero. (Paris).



Fig. 5. — Gustave Courbet. Enterro em Ornans. Museu do Louvre (Paris).

Depois da escola realista surge na França o movimento impressionista, que representou o último esforço renovador da pintura antes de entrar na arte moderna. O impressionismo teve por base a interpretação, não dos objetos da Natureza, mas da luz que os envolve. Estudada a luz como fenômeno físico, chega-se a conclusão de que, conforme a recebem, variam os objetos percebidos pelos olhos humanos. A luz pode decompor-se cientificamente, segundo a teoria de Chevreuil. Baseado nesta idéia, que consiste em captar os reflexos luminosos e em pintar as sombras na sua verdadeira cor, o objeto pintado perde a importância. Disso resultam os temas escolhidos pelos artistas de então: reflexos na água, o sol entre as árvores, etc.

Eduardo Manet foi um pintor revolucionário que scandalizou o público de então com seu *Déjeuner sur l'herbe* (fig. 1) e seu *Olímpia*, quadros inspirados em Giorgione e Goya, mas tratados com uma sinceridade de cores e uma valentia inauditas. Foi um precursor do impressionismo e amigo dos pintores desta escola. Claudio Monet foi o verdadeiro pontífice do impressionismo e levou aos extremos a teoria da descomposição da luz. Em suas diversas versões da catedral de Ruão (fig. 2), pintadas em horas diferentes, compreende-se que a forma é circunstancial e a cor permanente. Seus lagos de nenúfares e as diversas versões da *Gare Saint Lazare* mostram esta compreensão da teoria impressionista que dá nome a seu quadro *Impressão*.

Auguste Renoir foi primeiramente influenciado por Courbet, principalmente em seus nus femininos (fig. 3), e durante uma época entusiasmou-se pelo impressionismo e aplicou a técnica cromática dos jogos de luz e sombra, como em *As balandras de Argenteuil* ou *A dama do balanço*.

Camille Pissarro assimilou perfeitamente esta escola com seus jogos de pinceladas monocromáticas e cores suplementares. Tem grande interesse sua série de alamedas parisienses vistas do alto. Berthe Morisot e Alfred Sisley complementaram esta escola.

No tempo dos impressionistas aparecem na escola de Paris as figuras de Degas, Toulouse-Lautrec e Auguste Rodin. O primeiro, ainda que considerado entre os impressionistas, não compartilhou dos princípios da escola. Desenhista e colorista singular, especializou-se na difícil arte do pastel, com seus deliciosos desenhos da academia de ballet (fig. 4). Sua versão das cor-

ridas de cavalos em nada desmerece a de Gericault. Henri de Toulouse-Lautrec é, de certo modo, continuador do obra de Degas, com seus esplêndidos desenhos de cavalos e também nos temas de nus femininos, pouco agradáveis nas suas posturas desleiantes. Auguste Rodin foi o grande escultor do século XIX na França. Grande idealista, elaborou um tipo de escultura transcendental e barroca. Imaginou uma grande composição: que devia chamar-se *A porta do inferno*, de inspiração dantesca, da qual chegou a realizar peças tão notáveis como *O pensador*, *O beijo*, *Adão*, *Eva*, etc. O grupo dos *Burgueses de Calais* e o retrato de Balzac são as obras que mais se cingem ao impressionismo.

O *pontilhismo* é uma escola efêmera derivada de Monet e que teve em Seurat e Signac seus mais característicos representantes. A base de milhares de pontos de uma só cor consegue-se um efeito pictórico de tendência elaborada e intelectual. *O domingo no Grande Jatte* e *O circo*, de Seurat, são as obras, aliás muito escassas, desta tendência. A ruptura definitiva produz-se com Paul Cézanne, que representa a luta dramática por um novo conceito de pintura, baseando-se no ideal de introduzir em seus quadros uma mensagem expressiva da necessidade de conduzir a pintura novamente a seus valores fundamentais. Seus quadros, muitas vezes inacabados, foram laboriosamente executados em pinceladas amplas e independentes. *Os fumantes de cachimbo* e a *Montanha da Vitória* têm um sentido arquitetônico e meridional.

Mais tarde surge Paul Gauguin, que simbolizou em sua pintura, de cores puras, o desejo de afirmar sua própria personalidade transbordante. Refugiado nos últimos anos nos mares do Sul, descreveu com maestria a orgia de cores tropical (fig. 5). Para Gauguin a pintura não é uma simples imitação da Natureza, mas uma série de cores harmonicamente ordenadas sobre a tela. (*O mercado*, *O cavalo branco*, etcétera.)

Vincent van Gogh foi o pintor louco em cuja obra não se reflete sua loucura e que explica com violência e um traçado enérgico, como uma chicotada, uma visão do mundo fixada em seu foro íntimo e que transborda em luminosas cores inspiradas na ensolarada Provença. A luz que faltou na mente do artista desabrocha, em contraste, em seus quadros, tais como os autorretratos, o *Cafê da noite*, o *Retrato do doutor Gachet*, os *Campos de lilases* e *O quarto de van Gogh em Arles* (fig. 6).

O IMPRESSIONISMO



Fig. 1. - Edouard Manet. Almôço sobre a herba. Louvre (Paris).



Fig. 2. - Claude Monet. Catedral de Ruão. (Paris).



Fig. 3. - Auguste Renoir. Nu. (Paris).



Fig. 4. - H. G. Edgard Degas. Bailarinas azuis. (Paris).



Fig. 5. - Paul Gauguin. A mulher do rei. (Paris).



Fig. 6. - Vincent van Gogh. O quarto do artista em Arles. Louvre (Paris).

ARTE MODERNA

O modernismo

A luta entre engenheiros e arquitetos terminou por volta de 1890 com o nascimento da chamada *Art Nouveau*, *Modern style*, *Jugendstil*, *Liberty* ou *Modernismo*. Este movimento, que pregava uma absoluta independência dos estilos históricos, impulsionou em toda a Europa uma arte à base de linhas curvas e sinuosas, localizadas no solo na arquitetura, na decoração (fig. 1) e no desenho de pequenos objetos. William Morris, na Inglaterra, havia lançado os alicerces para o ressurgimento do artesanato como arte nobre. Este ideal frutificou com Henri van de Velde, Hanken e Victor Horta, principalmente na Bélgica. A casa Solvay, a casa Tassel, la Maison du Peuple (demolida em 1966), obras de Horta, são exemplos deste estilo, que na França teve como representante Hector Guinard, autor das estações do metro de Paris, e na Itália apresentou o chamado *estilo Liberty*. Na Austria, Otto Wagner e Olbrich criaram o movimento chamado de *Secessão*, inspirando-se um pouco no barroco tradicional do país. Na Espanha, especialmente na Catalunha, Luis Domènech e Montaner e José Puig e Cadafalch criaram uma versão especial do modernismo, cada um com seu estilo. Movimento de tipo romântico, que atingiu a todas as formas em arte, com edifícios notáveis, como o Palácio da Música (fig. 2) e a Casa das Punxes (fig. 3), de Barcelona.

Nesta época assinala-se nesta cidade a presença de Antônio Gaudí, o arquiteto mais pessoal e que mais sobressaiu na Europa de princípios do século XX. Isolado das correntes contemporâneas, iniciou sua carreira debaixo da proteção do conde de Güell, construindo edifícios inspirados na arte mudejar espanhola, de raízes profundamente populares, e onde encontra a solução de muitos problemas construtivos graças à habilidade dos pedreiros, mestres no manejo do tijolo e da carpintaria. Seu estilo atingiu completo desenvolvimento com a famosa Pedrera (fig. 4), ou casa Milà, no passeio de Gràcia, em Barcelona, onde dispôs uma estrutura de pilares de pedra e vigas metálicas, que lhe permitiram traçar uma planta absolutamente livre com um jogo verdadeiramente delirante de tabiques. A coberta, semelhante à da casa Batlló, tem a superfície entortada pelos jogos dos desvãos for-

mados sobre arcos parabólicos de alturas diferentes, construídos com tabiques de ladrilhos. As chaminés são o verdadeiro arremate do edifício, e nelas a imaginação gaudiniana transborda abundante e fecunda. Na cripta de Santa Coloma de Cervelló experimentou soluções com pilares inclinados e abóbadas de paraboloides hiperbólicas, que obtiveram na Sagrada Família (fig. 5) forma definitiva e surpreendente. O sentido intuitivo das estruturas e sua viva imaginação fizeram de Gaudí o profeta da arquitetura moderna e do urbanismo, ensaiado na cidade jardim do Parque Güell.

Na França, além de Guinard, salientam-se Baudot, Tony Garnier e Auguste Perret, que usaram na arquitetura um novo elemento: o cimento armado. Na igreja de São João, de Montmartre, no matadouro de Lyon e na casa 25 bis da rua Franklin, de Paris, cada um destes arquitetos deu a medida de suas possibilidades.

Na América formou-se uma escola peculiar na cidade de Chicago, onde se construíram os primeiros arranha-céus graças ao aperfeiçoamento dos elevadores. Entre os arquitetos que mais se salientaram temos W. Le Baron Jenney, Adler, Sullivan, H. Richardson, que se afastaram do ecletismo europeu, dando grandes lições de *funcionalismo*. O mais notável dos arquitetos desta escola foi Frank Lloyd Wright, cuja personalidade sobressaiu em todo o mundo e deu a chamada *arquitetura orgânica*. Sua *Falling water House*, Racine (Wisconsin) é um monumento antológico da história da arquitetura, bem como o *Guggenheim Museum* (fig. 6), de Nova York, e o *Imperial Hotel*, de Tóquio. A partir de 1893, com a Exposição Universal de Chicago, o ecleticismo invadiu o panorama arquitetônico americano. Enquanto isto, iniciava-se na Europa uma nova época, baseada em outro modo de pensar, e que levaria a arquitetura ao *racionalismo*, primeiro ensaio metódico de aplicação dos novos materiais para a solução dos novos problemas nascidos do desenvolvimento industrial, do crescimento da população e do urbanismo integral. Foram os alemães Adolf Loos, Peter Behrens e Bruno Taut que iniciaram este novo movimento. Loos, singularmente com seus edifícios de rotundas formas cúbicas (casa Steiner, de Viena) e suas janelas alongadas, é quem melhor encarna o nascente racionalismo.

Atlas de HISTÓRIA DA ARTE

POR J. BASSEGODA NONELL, PROF. DA ESCOLA SUP. DE ARQUITETURA DE BARCELONA

IDADE CONTEMPORÂNEA

Série
G
Núm. 4

ARTE MODERNA. O MODERNISMO



Fig. 1. — Tenda de puro estilo modernista. Barcelona (Espanha).



Fig. 2. — Luis Domènech y Montaner. O Palácio da Música. Barcelona (Espanha).



Fig. 3. — José Puig y Cadafalch. A chamada Casa das Punxes. Barcelona (Espanha).



Fig. 4. — Antonio Gaudí y Cornet. Casa Milà, chamada A Pedreira. Barcelona (Espanha).



Fig. 5. — A. Gaudí y Cornet. Templo da Sagrada Família (em construção). Barcelona (Espanha).

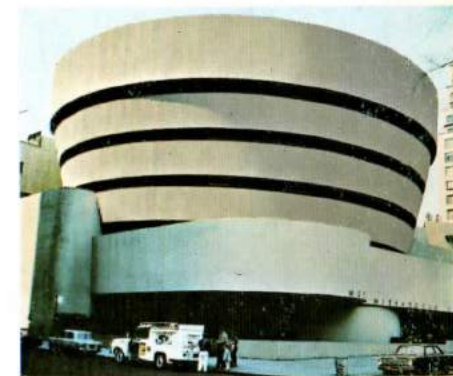


Fig. 6. — Frank Lloyd Wright. Guggenheim Museum (Nova York).

Os primeiros ensaios da moderna arquitetura remontam a Adolf Loos, mas foi depois da Grande Guerra que se concretizou o movimento *funcionalista* ou *racionalista*. Na Alemanha constituiu-se a «Deutscher Werkbund», que reunia uma série de artistas dedicados não somente à criação arquitetônica, mas à plástica em geral. Nesta escola salientou-se, como discípulo de Behrens, Walter Gropius, que fundou em Weimar, e também em Dessau, a «Bauhaus», primeira escola de artesãos e arquitetos.

A proteção que lhes foi dispensada pelos meios oficiais da época permitiu que realizassem importantes obras, entre as quais avultam o edifício da própria escola e as moradias dos professores.

Na França, onde a arquitetura oficial prosseguia afastada da nova ordem, Le Corbusier (fig. 1) aparece como um solitário profeta, anunciando os princípios do racionalismo através de sua revista *Esprit nouveau*.

Depois da Segunda Guerra Mundial, os princípios de Le Corbusier foram amplamente admitidos e se aplicaram na *Unité d'Habitation*, de Marselha, e mais tarde no Brasil (ministério da Educação) e na Índia.

Na Holanda, os arquitetos Dudok e Oud empregaram o tijolo no traçado de novas cidades organizadas com um conceito mais lógico do urbanismo (Hoek von Holland).

A pintura, a partir de 1900, passou por um período convulsionado, causado pelo nascimento e morte de tendências opostas, orientadas todas no sentido de preencher o vácuo produzido pela desapareição da pintura tradicional. Ainda influenciados pelo impressionismo, o grupo do «Les nabis» («Os profetas»), formado por Bonnard, Vuillard e Denis fez da cor a protagonista da tela. Mais tarde «Les fauves» («As feras») pretenderam destruir fisicamente tudo que representasse tradição, para não se sentirem dominados pelas escolas derrotadas. Matisse, Marquet, Van Dongen, Derain, Rouault, Vlaminck, etc., procuraram violentar a psicologia do espectador com a força de suas pinturas (fig. 2).

Em 1908, depois das tentativas ingênuas do «douanier» Rousseau, autodidata e simplório, fundou-se o movimento intelectual do *cubismo*, obra de Braque e Picasso. Nascido do tipo de composição arquitetônica de Cezanne, foi aplicado um método que permite

reduzir os objetos a formas geométricas puras, dispostas com multiplicidade de pontos de vista. A eles juntou-se Juan Gris. Picasso (fig. 3), que se havia formado sob a influência de Toulouse-Lautrec, juntamente com Isidro Nonell, o pintor de ciganos, depois do cubismo seguiu um caminho semeado de surpreendentes soluções e achados, que nos obrigam a classificar sua obra por períodos cromáticos: rosa, azul, etc., sem que nunca tenha dado a menor explicação sobre o que sua pintura reflete ou significa, ainda que nela se sinta a personalidade sensual e astuta do mestre.

Na Itália, Balla, Boccioni, Marinetti e Saint-Elis fundaram o movimento futurista, espécie de anarquia artística, que expressa uma maneira desencantada de olhar o mundo.

O desejo de impor uma temática à era industrial e técnica levou Fernand Leger a criar o *Esfôrço Moderno*, enquanto que Ozenfant cria o *purismo*. Junto a estas tentativas intelectuais, produz-se o sentimentalismo desgarrado de um grupo de pintores judeus, entre os quais sobressaem Chaim Soutine, Amadeo Modigliani e Marc Chagall (fig. 4), pintores de visões esotéricas e fantasmagóricas sobre fundos de cores violentas. As figuras de Modigliani são um enternecedor exemplo de pessimismo.

O movimento surrealista foi baseado na teoria da psicanálise, de Sigmund Freud, e no consequente estudo científico do subconsciente. A análise deste submundo estava destinada a solucionar a angústia que deu lugar a escola negativista do *dadaísmo*. Figuras como Paul Klee e Wassili Kandisky, Joan Miro e Salvador Dalí chefiaram esta interessante escola (fig. 5), que se permitiu o emprego das técnicas clássicas, uma vez que a novidade era procurada no conceito.

Finalmente, depois de várias tentativas de repor a pintura em seu antigo pedestal realista, como no caso do neohumanismo, de Koll e Bérard, surge por volta de 1930 o princípio da abstração, que, no início, foi uma simples redução do conceito da realidade, e mais tarde evoluiu até à negação do figurativo em um sistemático intento de destruir os escassos vínculos que ainda podiam unir a pintura à história. Piet Mondrian, com suas composições cartesianas, e Theo van Doesburg, com seu puro *geometrismo*, situam-se na origem deste movimento, enquanto que, na segunda etapa, Ben Nicholson e Fautrier são seus mais importantes representantes.



Fig. 1. — Le Corbusier. Nossa Senhora do Alto. Ronchamp (França).



Fig. 2. — Henri Matisse. Natureza morta e tapetes. Grenoble (França).



Fig. 4. — Marc Chagall. Em torno dela. (Paris).



Fig. 3. — Pablo Ruiz Picasso. Paulo vestido de Arlequim. (Paris.)



Fig. 5. — Salvador Dalí y Doménech. A Crucificação. (Nova York.)

O individualismo cada vez maior dos artistas e a curta duração das escolas obriga a estudar a arte contemporânea por países, e, dentro deles, por grupos reduzidos de artistas. A arquitetura alemã, que com a «Werkbund» e a «Bauhaus» havia chefiado o movimento moderno, estava debaixo de um nacional-socialismo, entregue a um rígido neo-classicismo representado pelos arquitetos Troost e Albert Speer e pelo escultor Arno Brecker. Depois da Segunda Guerra Mundial houve um período de florescimento que culminou com a figura de Frei Otto, que parece ter herdado o gênio de Ludwig Mies van der Rohe, o mais puro e sagaz arquiteto do racionalismo, que, já em 1929, apresentou na Exposição de Barcelona o esplêndido pavilhão alemão, e, recentemente, projetou o teatro da Ópera, de Mannheim.

A Itália aplicou sua mentalidade latina ao racionalismo, como se nota na delicada Casa do Fascio, em Como, obra de Terragni, embora tenha logo adotado o classicismo, imposto pelo estado fascista e que se materializou na frustrada exposição de Roma, em 1942. Depois da guerra surge uma série de arquitetos de grande importância, entre os quais podemos citar Belgioioso, Pollini, Ponti, Nervi, etc. Entre as obras importantes destaca-se o edifício da Pirelli, em Milão (figura 1), versão artística dos arranha-céus, e o *Palazzetto dello Sport*, em Roma.

Depois da Segunda Guerra Mundial salienta-se uma série de artistas de caráter internacional, vindos de todos os pontos do mundo, e que cristalizam as inquietudes da época. O japonês Kenzo Tange soube aproveitar a tradição, tão profundamente enraizada na alma japonesa, para dar forma a uma arquitetura de tal força que transpôs suas fronteiras, criando um estilo mundialmente aceito. O finlandês Alvar Aalto, que, por volta de 1930, idealizou o sanatório de Paimio como uma perfeita solução para o problema moderno de um hospital, encaminhou sua arte para um aproveitamento total das possibilidades da madeira (biblioteca de Viipuri) e do tijolo, dando a suas construções um clima e um ambiente necessários a quem deverá habitá-los. Oscar Niemeyer concebeu a cidade de Brasília (fig. 2), dando-lhe a grandiosidade de épocas historicamente longínquas, e fazendo da arquitetura uma forma pura e dócil da geometria.

Na Espanha, Coderch de Sentmenat demonstrou possuir uma mentalidade capaz de conceber com a maior clareza os problemas arquitetônicos, acrescentando ainda o valor da qualidade artística. A casa Ugalde, de Caldetas, e o *Hotel de Mar* (fig. 3), de Palma de Maiorca, são exemplos de seu valor.

A pintura teve, durante curto espaço de tempo, a consagração do *expressionismo* alemão com Hodler e Munch, dramáticos e obscuros.

Na Espanha nota-se grande variedade de tendências, como o *impressionismo* de Regovos, Sorolla e Mongrell, o *post-impressionismo* de Nonell (fig. 4) e Solana, o *paisagismo* dos olotinos, e, mais próxima ao nosso tempo, a interpretação nova, majestosa e impressionante das paisagens castelhanas por Benjamim Palencia. A escultura teve momentos gloriosos com o *impressionismo* rodiniano de Llimona, a originalidade de Gargallo e o classicismo de Julio Antonio, e, finalmente, as obras serenas, suaves, de José Clará (fig. 5).

O presente, heterogêneo nas formas, devorador de escolas, destruidor de gênios, é pouco propício para se adivinhar o futuro.

A elaboração de novos materiais abre para a arquitetura novos horizontes. Nas mãos dos homens está o aproveitamento destas facilidades e sua possível transformação em objetos artísticos. A imaginação e a sensibilidade são atributos da alma. Se as incessantes buscas do século XX, que começaram com a destruição da decadente cultura do século passado, devem conduzir a algo de positivo, sem dúvida isto deverá produzir-se mediante a coordenação das potências superiores do homem, unidas ao cultivo de sua sensibilidade e a refinada educação espiritual do indivíduo. Interessa menos saber se a época atual é de transição, se é início ou fim de um período histórico, do que a constância de um trabalho sincero e sensível dos artistas.

Para salvar a arte chegou-se a negá-la e mesmo procurar destruí-la. É uma tentativa fracassada, pois a arte é algo inerente ao homem, porém teve o valor de remover princípios que pareciam irremovíveis. É hora de terminar esta destruição e reiniciar a reconquista deste valor superior do homem que constitui a arte. Não creio o autor que seja demasiado otimismo julgar que este momento não está longe, mas que, de fato, já chegou para nós. Temos esperança no futuro.

ARTE MODERNA. ATUALIDADE



Fig. 1. - Gio Ponti. Edifício da "Pirelli". Milão (Itália).



Fig. 3. - Isidro Nonell y Monturiol. Cigana. Coleção do autor. Barcelona (Espanha).



Fig. 2. - Oscar Niemeyer. O Parlamento. (Brasília).



Fig. 4. - José Antonio Coderch de Sentmenat. Hotel de Mar. Palma de Maiorca (Espanha).



Fig. 5. - José Clará y Ayats. A deusa. Praça da Catalunha, de Barcelona (Espanha).

QUADRO DE MATÉRIAS

PRÉ-HISTÓRIA	A/1	Arte românica. Sua iniciação.	E/3
IDADE ANTIGA	B/1	Arte românica. Sua expansão.	E/4
Mesopotâmia	B/2	Arte gótica. Sua iniciação . .	E/5
Egito	B/3	Arte gótica. Sua expansão . .	E/6
Arte mediterrânea: minóica e micênica	B/4	Século xv. Gótico tardio e realismo	E/7
Grécia arcaica	B/5	IDADE MODERNA	F/1
Grécia clássica	B/6	Renascimento. O renascimento florentino	"
Helenismo	B/7	O Renascimento romano	F/2
Pérsia aquemênida	B/8	O maneirismo	F/3
Arte do Mediterrâneo ocidental: púnica, ibérica, etrusca.	B/9	O Renascimento na França, Portugal e Espanha	F/4
Arte romana: monarquia e república	B/10	O Renascimento no norte da Europa	F/5
Arte romana: imperial e provincial	B/11	Arte barroca. O barroco na Itália	F/6
Arte paleocristã	B/12	O barroco na Espanha e Portugal	F/7
Arte parta, sasánida e bizantina	B/13	O barroco em Flandes, Áustria e Alemanha	F/8
Arte deutero bizantina	C/1	Arte classicista. O classicismo na França, Inglaterra e Holanda	F/9
ORIENTE	C/2	Arte neoclássica	F/10
Arte na Índia	C/3	IDADE CONTEMPORÂNEA	G/1
Arte chinesa	D/1	Arte do romantismo	"
Arte da Coreia e do Japão	D/2	O realismo	G/2
AMÉRICA	E/1	O impressionismo e o simbolismo	G/3
Arte pré-colombiana	E/2	Arte moderna. O modernismo.	G/4
Cultura maia. Cultura maia-tolteca. Arte inca	"	Arte moderna. Sua expansão.	G/5
IDADE MÉDIA	"	Atualidade e futuro	G/6
Artes bárbara, merovíngia e carolíngia	"		
Arte islâmica	"		

ÍNDICE

SÉRIE A

A/1 Pré-história

SÉRIE B

B/1 Idade Antiga

B/2	"	"
B/3	"	"
B/4	"	"
B/5	"	"
B/6	"	"
B/7	"	"
B/8	"	"
B/9	"	"
B/10	"	"
B/11	"	"
B/12	"	"
B/13	"	"

SÉRIE C

C/1 Oriente

C/2	"
C/3	"

SÉRIE D

D/1 América pré-colombiana

D/2	"	"
-----	---	---

SÉRIE E

E/1 Idade Média

E/2	"	"
E/3	"	"
E/4	"	"
E/5	"	"
E/6	"	"
E/7	"	"

SÉRIE F

F/1 Idade Moderna

F/2	"	"
F/3	"	"
F/4	"	"
F/5	"	"
F/6	"	"
F/7	"	"
F/8	"	"
F/9	"	"
F/10	"	"

SÉRIE G

G/1 Idade Contemporânea

G/2	"	"
G/3	"	"
G/4	"	"
G/5	"	"
G/6	"	"

A ilustração da obra foi dirigida pelo autor.

Fotografias de SALMER (Barcelona), S.E.F. (Torino), Pons-Flo (Barcelona), do autor da obra e do arquivo da Editorial.



1000014819

CDU: 7(091)(084.4) N812at
Atlas de historia da arte / J. Bassegoda Nonell ;

56709